

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O DESENHO NO CARTAZ
DE CINEMA PORTUGUÊS**
Um caso de estudo de 1895 a 1960

Hugo António Bernardo Santa Bárbara Passarinho

Dissertação
Mestrado em Desenho

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Henrique Antunes Prata Dias da Costa

2019

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Hugo António Bernardo Santa Bárbara Passarinho, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “O desenho no cartaz de cinema português. Um caso de estudo de 1895 a 1960.”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Hugo Passarinho', written in a cursive style.

Lisboa, 24 de Janeiro de 2019

RESUMO

A presente investigação sedia-se no desenho como razão e no cartaz como artefacto onde este ocorre. No seu caso particular, na realidade que o coloca no território do cinema português, avançando para além deste de modo a consolidar não só a teoria como a história e propor um modelo de análise do mesmo. Compreende as histórias do desenho/ilustração, do cinema português, do cartaz. É na intersecção destas que se revelam movimentos, protagonistas e obras capazes de participar na construção mais informada de uma narrativa integral quanto ao tema.

A investigação levar-nos-ia a pré-seleccionar um conjunto de 118 cartazes onde o desenho é o principal protagonista possibilitando uma visão global do território a estudar. Surge depois a necessidade de observar um modelo de análise capaz de adquirir o máximo de informação sobre estes artefactos e o desenho neles contido, o que obrigou a uma leitura não só das obras essenciais como de um conjunto de investigações colaterais que se mostraram cruciais para o desenvolvimento desta investigação.

É deste contágio que emergem como resultado as análises dos 15 cartazes seleccionados compreendendo uma divisão de tempo que parte do nascimento do cinema em Portugal até ao fim do cinema mudo, para depois seguir até 1960. Estes cartazes procuram representar o universo total dos cartazes observados, desvendam-se ao mesmo tempo detalhes únicos e particulares de cada um deles, revelando-se também as decisões e influências (nacionais/internacionais) que agiram sobre estes.

O modelo proposto, transversal quanto à sua aplicação no território da imagem e dedicado em particular à análise de desenho/ilustração, indicia através da sua modularidade múltiplas possibilidades de aplicação, podendo funcionar como uma ferramenta para outros criativos, participando na sua literacia visual e aumentando o seu conhecimento sobre o observado.

Palavras-Chave:

Desenho; Ilustração; Cartaz; Cinema; Semiótica; Modalidade

ABSTRACT

The research herein found meets its starting point and main reason in the idea of drawing, and the poster as the artifact where it occurs. In its particular case, the reality that places it in the territory of the Portuguese cinema, pushing forward towards the consolidation not only of the theory but also of its history and therefore propose a model capable of its analysis. It assembles the history of drawing/illustration, of the Portuguese cinema and of the poster. And it's in these overlapping intersections that the movements, protagonists, and works capable of participation in the informed construction of the integral narrative of the theme are revealed.

The research led us to pre-select a group of 118 posters where the drawing is the main protagonist, providing a full scope of the theme. From this rose the need to research and create a model capable of a delivering a fully detailed analysis of these artifacts and the drawing contained wherein. This made mandatory the reading not only of essential works on the themes but also another group of collateral researches that proved to become essential to the one we now present.

From this connection emerged 15 selected posters that represent the time between the birth and mute cinema in Portugal, to the year 1960. These, aim to represent the total universe of the posters researched for this period, while at the same time they reveal unique details and particularities while exposing the decisions and influences (both national and international) that act upon them.

The model proposed, transversal when considering it's application in the visual territories and devoted in particular to the drawing/illustration fields, shows through its modularity a proficuous application, allowing it to be used as a tool for other creatives, participating in its visual literacy and raising the knowledge achieved from the observed.

Keywords:

Drawing; Illustration; Poster; Cinema; Semiotics; Modality

Agradecimentos

Devo a primeira palavra de gratidão aos meus pais Ana e António, à razão do seu amor na indefinição dos caminhos por mim escolhidos tendo como único garante a confiança que em mim depositaram.

Devo-a também à Inês pelo exemplo e apoio. Ao António sem o qual não seria possível construir esta família.

Todas as outras palavras são obrigatoriamente para os companheiros e amigos que a vida nos destina, em particular – As Luíças, os Pedros, os Nunos, o António, a Madalena, o Bruno, a Felícia, o Leo e o Tiago, o Nélcio, a Célia e a Sónia, a Kika. Um agradecimento também ao Bastiaan e Isabel pelo apoio prestado nesta aventura.

Nada do que aqui se escreve seria possível pensar-se primeiro sem a pessoa do Professor Doutor Henrique Costa, um obrigado terno por ter aceite orientar esta dissertação. Pela partilha de ideias, pelo exemplo de liderança, rigor e valor académico que passa a todos os que o rodeiam contagiando-os positivamente. O seu conhecimento e experiência encontram par na disponibilidade e curiosidade que demonstra em todos os momentos, matérias que avançam o conhecimento e facilitam o progresso.

ÍNDICE

1 – Introdução	- p.8
1.1 - Problemática e Objectivos	- p.9
2 - Aproximação Metodológica	- p.11
2.1 - Teorias de apoio à análise	- p.11
3 - Metodologia da Pesquisa	- p.14
3.1 - Questões da investigação	- p.14
3.2 - Método da pesquisa	- p.15
3.3 - Recolha e selecção do material investigado	- p.15
3.3.1 – Tempo	- p.16
3.3.2 – Género	- p.16
3.3.3 - Elementos base para catalogação	- p.18
4 - Níveis, processos e unidades da gramática visual	- p.21
4.1 - Processo Narrativo - 21	
4.2 - Processo Conceptual	- p.22
4.3 - Nível Interativo	- p.23
4.4 - Nível Compositivo	- p.25
5 - Construtores da linguagem visual	- p.27
5.1 - Níveis da linguagem visual	- p.28
5.2 - Técnicas Visuais	- p.28
5.3 – Tipografia	- p.29
6 - Desenho - Ilustração – Cartaz.	
Três narrativas um só lugar; um resumo histórico.	- p.30
6.1 – Desenho/Ilustração	- p.30
6.2 - O desenvolvimento dos métodos de reprodução e a disseminação da Ilustração	- p.32
6.3 - Da invenção da impressão litográfica à ilustração como profissão.	- p.35
6.4 - O cartaz ocupa a cidade	- p.37
6.5 - Momentos e movimentos	- p.40
7 - O cinema Português e os seus cartazes	- p.45
7.1 - As primeiras manifestações - 1895-1930 – Mudo	- p.49
7.2 - Produtoras de cinema mudo	- p.50
7.3 - O advento do Estado Novo	- p.52
7.4 - Análise a cartazes do período	- p.53
7.4.1 - Os Faroleiros	- p.53

7.4.2 – Claudia	- p.56
7.4.3 – Lucros...Ilicitos	- p.59
7.4.4 - Os Lobos	- p.62
7.4.5 - O Fado	- p.64
7.4.6 - As pupilas do Senhor Reitor	- p.68
7.5 - O cinema no Estado Novo – 1931-1960	- p.72
7.6 - As Fragilidades depois de 1950	- p.77
7.7 - Neo-realismo e movimento	- p.79
7.8 - Análise a cartazes do período	- p.80
7.8.1 - Pôrto de Abrigo	- p.80
7.8.2 - Três Espelhos	- p.85
7.8.3 – Saltimbancos	- p.88
7.8.4 - A canção de Lisboa	- p.92
7.8.5 - O comissário de polícia	- p.96
7.8.6 - O tarzan do 5º Esquerdo	- p.99
7.8.7 - A Revolução de Maio	- p.102
7.8.8 - Feitiço do Império	- p.107
7.8.9 - Inês de Castro	- p.111
8 -Conclusões	- p.117
8.1 - Considerações Finais	- p.117
8.2 – Perspetivas e futuros	- p.122
9 – Bibliografia	- p.124
ANEXOS	- p.139
Anexo A	- p.140
Anexo B	- p.151
Anexo C	- p.182
Anexo D	- p.186
Anexo E	- p.190

1 - Introdução

Incide diretamente no resultado do objeto principal desta investigação o desenho, sobre todas as suas formas, com particular incidência na ilustração e no papel que esta ocupa ao caso particular em estudo, a questão dos cartazes de cinema em Portugal e genericamente na comunicação, no século XX.

O cartaz como artefacto foi até agora alvo de um estudo que se apresenta ora circunscrito a áreas específicas, como o design, tipografia, autores, contexto cultural, ora a aproximações mais abrangentes ambicionando estabelecer pontos de vista globais de modo a contribuir para o ainda limitado conhecimento que temos ao dia de hoje em relação ao tema.

A verdade é que todo o progresso, independentemente da sua forma e ou características, se mostra essencial, participando na construção do conhecimento de que resulta a dissertação em causa. Cada uma das teses, dissertações, artigos, obras observadas, contribuiu¹ com indícios que nos possibilitaram a formulação deste argumento. Permitiu à pessoa do seu autor auferir de um conhecimento que atravessa não só as áreas que se relacionam directamente com os territórios desenho/cartaz/cinema, mas que para ele confluem, que nele se contagiam e dele partem.

A capacidade de adaptação e pertinência diacrónica do cartaz faz com que este se mostre capaz de participar na construção do futuro, servindo de plataforma para testar as ideias e tecnologias com que este se edifica.

Observou-se a oportunidade de investigar o caso na sua relação direta com o desenho sob a forma de ilustração, dado que não se encontrou qualquer publicação prévia que relacione o tema na sua singularidade e o modo como se correlaciona a actividade desenho/ilustração com o resultado cartaz.

¹- Em particular o doutoramento de Helena Barbosa *“Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX”*, Universidade de Aveiro, 2011 e as dissertações de Igor Ramos *“100 anos de design no cartaz de cinema português”*, Universidade de Aveiro 2014, Ana Junqueiro, *“Cartazes de filmes de Manoel de Oliveira: de Aniki-bóbo a O gebo e a sombra”*, ESAD – Escola Superior de Artes e Design 2013, a de Anna Coutinho, *“O cartaz é uma arma! - Um estudo da produção cartazística do MRPP entre 1974 e 1976”* Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2015.

A questão relaciona-se intimamente com a prática profissional do arguente, que, como designer ao longo de um percurso de 18 anos de trabalho, desenvolveu inúmeros cartazes (e outros materiais de comunicação gráfica, com particular incidência na área da publicidade) para um conjunto de marcas de relevo nacional e internacional. É ainda reforçada quanto à produção a título particular ou comissionado, onde o arguente desenvolve um corpo de trabalho, liberto, sem compromissos senão os da sua vontade, cujo ponto de contacto foi e será em todos os momentos o desenho.

1.1 Problemática e objectivos

O objetivo da presente dissertação prende-se com o estudo do cartaz de cinema desenhado no período entre 1895 a 1960, fazendo uma análise da aplicação do desenho e importância do mesmo no caso Português.

É na intersecção auspiciosa entre a vontade e a necessidade que o cartaz faz uso do desenho. Esse cruzamento permite que o cartaz se desenvolva e propague atravessando limites/diferenças culturais, surge a necessidade de compreender e estruturar o processo de leitura e análise do artefacto cartaz.

A necessidade de encontrar uma plataforma capaz de análise do artefacto, quanto aos seus constituintes individuais e ao mesmo tempo como um integral único apresentava-se como evidência. Mais ainda no tema em questão, do qual resulta diretamente não só o processo de reconhecimento dos criadores de cartazes desenhados no cinema português, como daquelas que são as narrativas dos seus filmes² e a história de Portugal.

Enquadra-se portanto o desenho como transmissor de cultura. Primeiro na relação dialéctica com que este mantém com o sujeito, depois como objeto, capaz de justificar existência, é um restaurador, ele sedimenta a história partindo do indício que é ele mesmo. Preserva em si os vestígios narrativos de uma realidade particular que ali se enclausura possibilitando hoje, uma observação/experienciação nova, consequentemente melhor fundamentada.

²- Sem as quais não seria possível testar a validade do cartaz perante o seu primeiro objectivo – o de comunicar resumidamente o filme.

Quando este se apresenta sobre a forma de ilustração e aplicado no cartaz, forma um dual, com a matéria textual, articulando-se de modo a complementar a informação exposta, certificando-se que tudo o necessita ser compreendido pelo observador seja privilegiado. Assim ocorre quando reflectimos sobre as características formais que o texto apresenta quando em cartaz. A tipografia coloca em planos iguais: a sua função essencial – iminentemente textual que se relaciona com a garantia de legibilidade e o seu valor como elemento visual, sendo-lhe atribuídas características que reflectem a informação gráfica transmitida pela imagem.

O conjunto valida a mensagem. Duplicando garantias, assegurando-a sem perda perante o observador. Acontece, o cartaz conjugar estes tipos de “desenho”, o das palavras que e o das imagens (partilhando de todas as características até aqui enunciadas), sendo um o acto criador do outro e vice-versa. Estes colaboram de modo a formular um artefacto capaz de resumir um terceiro objecto, o filme³.

É por isso necessariamente urgente capacitarmo-nos de investigadores que munidos das melhores ferramentas e metodologias consigam traduzir/desvendar esta história.

Possibilitando assim que os futuros criadores possam deste modo elevar qualitativamente o seu trabalho, reconhecendo o desenho como uma das matrizes essenciais no desenvolvimento do trabalho artístico de cartazes fazendo com que estes se renovem consequentemente.

Esperamos com esta dissertação lançar as linhas mestras capazes de os aproximar com a maior brevidade.

³- Composto por milhares de imagens, sobre as quais coincidentemente se impõem caracteres, que isoladas falham em passar significado total do seu conteúdo.

2 - Aproximação Metodológica

O presente capítulo explora os fundamentos teóricos a partir dos quais se construiu a estrutura utilizada para analisar o conjunto de cartazes correspondente ao nosso objecto de estudo.

O cartaz é por natureza uma matéria multimodal, fundada na necessidade de comunicar, com esse intuito nativo de iniciar o contacto, fazendo-se compor através de um conjunto de técnicas de persuasão activas/passivas/interactivas de modo a actuar nos diferentes níveis de percepção do observador. Ao caso o cartaz de cinema alicerça-se na promessa que elabora seduzindo-o através do equilíbrio/desequilíbrio dos elementos que o compõem. Sobre a sua superfície, na gramagem texturada do seu papel, estes elementos, verbais e não verbais, actuam (por vezes também fora de cena e em silêncio – de um modo subliminar) um conjunto de estratégias cuja leitura ultrapassa em muito o conhecimento activo do leitor comum, operando em esferas como a psique, cultura, enquadramento entre outras.

Para que fosse possível compreender o uso do desenho no cartaz de cinema português foi portanto necessário capacitar-nos de fundamentação teórica que aliada ao conhecimento da prática nos facilitasse uma perspectiva que até ao caso de estudo em questão não tinha sido ainda explorada.

2.1 Teorias de apoio à análise

Como elemento central na construção desta plataforma temos o trabalho desenvolvido por Gunther R. Kress e Theo Van Leeuwen na obra “*Reading Images: The Grammar of Visual Design*”⁴, ao qual adicionamos os estudos desenvolvidos por Charles Sanders Peirce em “*Semiótica*”⁵, quanto às diferentes categorias e leis de organização dos signos, a ideia de Mikhail Bakhtin que professa o signo ideológico em “*Estética da Criação Verbal*”⁶, quanto a possíveis divisões, fragmentação da informação recolhida, apoiámo-nos em “*Images*”⁷ tivemos em consideração as tabelas propostas no seu primeiro capítulo.

Relativamente à análise formal alicerçamos a enumeração ponto a ponto da análise na norma “*Categories for the Description of Works of Art*” (CDWA) proveniente da Art Information Task

⁴ - KRESS, Gunther R. (1996) - “*Reading images : the grammar of visual design*”, Gunther Kress and Theo van Leeuwen. – 2nd ed. Psychology Press, ISBN13: 9–78–0–203–61972–8 (ebk)

⁵ - PEIRCE, C. S. (1999) - trad. José Teixeira Coelho Neto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. “*The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*”

⁶ - BAKHTIN, Mikhail, (1997) “*Estética da criação Verbal*”, São Paulo Martins Pontes, ISBN 85-336-0616-8

⁷ - SUNIL Manghani, Arthur Piper and Jon Simons, Great Britain, “*The Cromwell Press Ltd, Throwbridge Wiltshire*” ISBN 1-4129-0045-X

Force (AITF) financiada pelo J. Paul Getty Trust⁸, cujo propósito é estabelecer uma série de metodologias para melhor documentar todo o tipo de trabalhos artísticos, arquiteturais e outros produtos culturais, normas essas preparadas para um mundo cada vez mais digital. Neste particular observamos ainda a investigação de Terry Barret com particular interesse na obra “*Criticizing Art*”⁹ de onde relevamos o conjunto dos seus Princípios de Interpretação.

Para além disso apoiamo-nos ainda em investigações de territórios contagiantes nomeadamente “*A Critical analysis of theatre posters*”¹⁰ de Pei-Ying Wu Fu(1997); “*Automatic Movie Poster Classification into Genres*” (2015) e “*Movie posters classification into genres based on low-level features*”¹¹(2014), que aplicam tecnologia para implementar metodologias de análise de imagens, ao caso posters.

De Virve Sarapik recolhemos a noção de salência e das diferentes tipologias existentes na relação texto/imagem no artigo “*Picture, text, and imagetext: Textual polylogy*”¹² e ainda “*The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*”¹³ quanto ao confronto/relação imagem e texto, depois Marshall McLuhan “*Understanding Media The extensions of man*”¹⁴ quanto ao texto, a ideia da tradução da natureza para a arte, passando essa matéria fugaz de uma forma para outra, manipulada. Consultamos também o artigo de Maureen Daly Goggin que trata da separação entre o verbal e o visual em “*Defining Visual Rhetorics*”¹⁵.

⁸-“CDWA provides a set of guidelines outlining best practice for documenting works of art, architecture, and other cultural works. CDWA also provides a framework to which existing art information systems may be mapped, upon which new systems may be developed, or upon which data may be linked in an open environment. In addition, the discussions in CDWA identify vocabulary resources and descriptive practices that will make information residing in diverse systems and in the cloud both more compatible and more accessible. “ o texto completo disponível [em linha] http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/introduction.html [consultado em 06-06-2018]

⁹-BARRET, Terry. (1994) “*Criticizing Art: Understanding the Contemporary*”. 2Nd edition - Mountain View, California: Mayfield Publishing Company ISBN 076741165X, 9780767411653.

¹⁰- WU, Pei-ying, - “*A Critical analysis of theatre posters*” (1997). Thesis. Rochester Institute of Technology. <http://scholarworks.rit.edu/theses>

¹¹- [em linha] <https://www.researchgate.net/publication/282196711> e <https://www.researchgate.net/publication/271472129> [consultados em 06-06-2018] – Marina Ivasic-Kos, Miran Pobar, Ivo Ipsic, Department of informatics Universtity of Rijeka, Rijecka, Croatia.

¹²- SARAPIK, Virve,(n. 1961) investigadora no Estonian Literary Museum and Estonian Academy of Arts. Fonte: [em linha] https://www.researchgate.net/publication/249934699_Picture_text_and_imagetext_Textual_polylogy [consultado em 06-06-2018]

¹³- MITCHELL, W. J. T. ; - “*Introduction Image X Text*” Edited by Ofra Amihay and Lauren Walsh - ISBN (10): 1-4438-3640-0, ISBN (13): 978-1-4438-3640-1

¹⁴- McLUHAN, Marshall, - “*Understanding Media - The Extentions of Man*”, Capítulo 6 – “*Media as translators*” p.62. 81-14-67535-7 fonte : [em linha] http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf [consultado em 06-06-2018]

¹⁵- “*Defining Visual Rethorics*” (2004) - Edited by Charles A. Hill Marguerite Helmers University of Wisconsin Oshkosh ISBN 0-8058-4402-3 – capítulo 4 Visual Rhetoric in Pens of Steel and Inks of Silk: Challenging the Great Visual/Verbal Divide pág 87, Maureen Daly Goggin

De modo a compreender o tema da cor exploramos em particular partimos de *“The elements of color”*¹⁶ de Joahnnnes Itten (1961), e *“Who’s Afraid of Itten: Using the Art Theory of Color Combination to Analyze Emotions in Abstract Paintings”*¹⁷, cujo ênfase particular explora do uso da cor na pintura e métodos de extração dos valores da mesma, para além de estabelecer uma associação entre a quantidade de cor e a distância entre cores, e ainda *“Computational Approaches in the Transfer of Aesthetic values from Paintings to Photographs - Beyond Red, Green and Blue.”*¹⁸ onde se explora o contraste tonal, e já completamente dentro do território de estudo: *“The use of colour in movie poster design An analysis of four genres”*¹⁹, cujo o estudo vai para além da recolha das cores dominantes de uma obra, atribuindo aos esquemas de cor resultantes uma tendência temática.

A imagem é crucial para a compreensão do mundo que nos rodeia, sabemos que o cérebro processa uma imagem 60,000 mais rápido do que um texto e que 90% da informação transmitida para o cérebro é visual²⁰, urge encontrar ferramentas para a correta leitura das imagens.

A proposta de Kres e van Leeuwen relativamente à aplicação de Linguísticas Sistémico-Funcionais na leitura de imagens foi pioneira. A criação de uma gramática do design visual em *“Reading Images”*²¹ possibilitou a sistematização e compreensão de um conjunto de regras que abriu caminho para uma leitura mais detalhada e completa das imagens através do uso em paralelo de recursos semióticos e estruturas do design. A sua proposta implica uma relação intrínseca entre a imagem e os seus significados através da aplicação de uma gramática semelhante à gramática linguística, que ao invés de usar verbo ou outro elemento gramatical usa cor, composição, enquadramento etc.

Tornou-se assim possível enfrentar, munidos do conhecimento adquirido nas obras atrás mencionadas, a dimensão total do trabalho a que nos propomos, garantindo-lhe as condições elementares para que se pudesse observar com integridade o objectivo pretendido.

¹⁶- ITTEN, Joahnnnes, The elements of color (1961) “KUNST DER FARBE” - tradução Ernst Van Hagen; Van Nostrand Reinhold Company ISBN 0-442-24038-4

¹⁷- SARTORI, Andreza, CULIBRK, Dubravko, YAN, Yan, SEBE, Nico, (2015) - “Who’s Afraid of Itten: Using the Art Theory of Color - Combination to Analyze Emotions in Abstract Paintings” - (2015) 1DISI, University of Trento, Italy; 2Telecom Italia - SKIL, Trento, Italy 3ADSC, Singapore 4FTS, University of Novi Sad, Serbia, artigo. [em linha] <http://vintage.winklerbros.net/Publications/acmmm2015art.pdf> [consultado em 06-06-2018]

¹⁸- ZHANG, X. et all (2018) - “Computational Approaches in the Transfer of Aesthetic Values from Paintings”, Capítulo 2 The Colour Attributes of Paintings - ISBN: 978-981-10-3559-3

¹⁹- FAGERHOLM, Cecilia, (2009) - “The use of colour in movie poster design - An analysis of four genres” Viestintä Digitaalinen viestintä Opinnäytetyö 4.3. [em linha] https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/2708/Fagerholm_Cecilia.pdf [consultado em 06-06-2018]

²⁰- Cf. TRAFTON, Anne (2014) “In the blink of an eye”, [em linha] <http://news.mit.edu/2014/in-the-blink-of-an-eye-0116> [consultado em 06-06-2018]

Cf. D. R. VOGEL, G. W. DICKSON, and J. A. LEHMAN (1986), “Persuasion and the Role of Visual Presentation” Support: The UM/3M Study, [em linha] <http://misrc.umn.edu/workingpapers/fullpapers/1986/8611.pdf> [consultado em 06-06-2018]

²¹ - KRESS, Gunther R. (1996) - “Reading images : the grammar of visual design” / Gunther Kress and Theo van Leeuwen. – 2nd ed. Psychology Press, - ISBN13: 9-78-0-203-61972-8 (ebk)

3- Metodologia da pesquisa

Este capítulo dedica-se a apresentar os objectivos do estudo e os métodos aplicados para o efeito. Serve este estudo como rampa de lançamento para um futuro projecto cujo objectivo será alargar os níveis de complexidade e o detalhe da informação recolhida de modo a elevar a qualidade do conhecimento produzido.

3.1 Questões da Investigação

Incidir no objectivo principal desta dissertação a identificação do caso desenho, no domínio do cartaz de cinema português. Conscientes de que o cartaz é como objecto, alvo de um número de estudos, não encontramos qualquer trabalho académico que produzisse uma resposta direta e focada no temas – desenho – cartaz e cinema.

Procuramos sobretudo contribuir não só para o estudo e história do desenho, dos seus autores, do cartaz geograficamente focado no caso português, mas ao mesmo tempo criar uma plataforma (framework) capaz de capacitar uma futura investigação no domínio da imagem. Este particular interesse no desenho (ao qual o modelo foi aplicado), facilita-se através de um método desenvolvido, capaz de integrar múltiplas observações sobre o resultado artístico recolhendo assim a maior quantidade de conhecimento detalhado possível.

Este modelo tem como ponto de partida a Gramática Visual de Kress e Van Leeuwen²², a qual combinamos com os operadores da Linguagem visual de Dondis²³, foi através da observação de cada um dos pontos definidos no modelo resultante que se analisaram as obras. De modo a proceder a uma eficaz catalogação das peças recolhidas seguimos a proposta elaborada por Maria Helena Ferreira Braga Barbosa para a sua tese de doutoramento²⁴ na qual propõe um método para criação de fichas relativas a cada cartaz – (o conjunto destas encontra-se no anexo B da p.152 a p.183).

A pergunta geral formula-se do seguinte modo:

É possível afirmar a dominância do desenho no caso da criação de cartazes no cinema português?

Questões específicas :

²² - KRESS, Gunther R. Reading images : *“the grammar of visual design / Gunther Kress and Theo van Leeuwen”* – 2nd ed. Psychology Press, 1996 - ISBN13: 9-78-0-203-61972-8 (ebk)

²³- DONDIS, Dondis A. (1997) *“Sintaxe da Linguagem visual”*: tradução Jefferson Luiz Camargo 2ed., ISBN 85-336-0683-8

²⁴- BARBOSA, Helena (2011)

- 1 - O desenho responde às necessidades implícitas da ideia e traduz a realidade da tela?
- 2 – Quem foram os seus autores?
- 3 - Existe um cartaz típico de cinema português?
- 4 - Que tipo de modelo podemos desenvolver para analisar o desenho no cartaz de cinema com maior detalhe possível?

3.2 Método da pesquisa

A pesquisa do presente estudo fundamenta-se numa aproximação quantitativa (quanto à recolha numeral e catalogação das peças, autores, material histórico) e qualitativa (quanto ao levantamento e tratamento dos dados recolhidos através das hipóteses elaboradas nas dissertações e obras observadas) ao tema, conseguida através da criação de um modelo funcional estabelecido a partir de teorias validadas por autores com trabalho realizado e reconhecido academicamente na território das imagens, da sua leitura e investigação do seu significado. Esta plataforma conjuga-se através da análise de um objecto de estudo, na investigação do tema real e proposto do mesmo, a par com as particularidades do autor, estilos artísticos da época e informações recolhidas em jornais da época e através de contacto directo com investigadores, colecionadores e negociantes de cartazes.

O resultado possibilita uma compreensão global da obra tendo como ponto de partida o desenho, sobre os múltiplos e diferenciados elementos que a compõem, identificando padrões, destacando diferenças, curiosidades, lugares únicos que não haviam ainda sido observados até ao momento.

O método procura ser dinâmico o suficiente para que possa ser traduzido no futuro para territórios digitais de maneira a possibilitar a recolha de maior volume de informação sobre o desenho e os elementos contagiante no cartaz. Julgamos por isso confirmar-se a sua pertinência e inovação quanto à aproximação teórica e aplicação prática, enquanto ao mesmo tempo estamos conscientes que recuperamos um tema, o qual é ao dia de hoje alvo de maior interesse mas que ainda não se encontra no patamar de investigação e reconhecimento que julgamos merecer.

3.3 Recolha e selecção do material investigado

O corpus do trabalho, primeiramente recolhido no acervo da Cinemateca Portuguesa, na Fundação Gulbenkian, Universidade de Aveiro, criadores, investigadores, colecionadores e negociantes, para além de inúmeros sítios online, é uma sümula seleccionada do espólio total cartazista de cinema português. Após recolha total do séc.XX vimo-nos obrigados a reduzir a investigação para que esta fosse ao encontro das regras estabelecidas para a realização de uma dissertação de mestrado.

Não se trata portanto, somente de recolher e catalogar estas evidências mas também de verificar os processos que embora se apresentem aparentemente empíricos na sua prática, obtêm validade como matéria comunicante, através desenvolvimento da prática artística neste território.

Recolhidos todos os cartazes (correspondentes a um conjunto de cerca de 400 filmes (ver Anexo A p.141)) do cinema português do século XX fez-se uma seleção onde se compreendeu haver sem dúvida uso do desenho. Esta seleção corresponde a 118 cartazes (ver Anexo A p.142), que posteriormente foram divididos quanto a época e tema. Centrando-se em dois períodos distintos (antes de 1930 e de 1930 a 1960) reduziu-se a amostragem para 6 filmes (ver Anexo A p.143) no primeiro período e 9 filmes relativos ao segundo período (Ver Anexo A p.144 a p.146). Esta seleção foi elaborada de maneira a possibilitar uma investigação adequada ao formato da dissertação e teve como princípio a escolha de cartazes visual e tematicamente distintos.

3.3.1 Tempo

A decisão relativa à divisão do tempo foi tomada de modo a adequar-se aos estudos realizados na obra “**Breve História do Cinema Português – 1896-1962**”²⁵, onde se divide o cinema neste período em dois momentos distintos – o cinema Mudo que ocorre de 1895 a 1930 e o cinema Sonoro que parte de 1931 a 1960. Identificada está também a fase do cinema Moderno se inicia depois de 1961. Paulo Cunha e Michelle Sales em “**Cinema português. Um guia essencial.**”²⁶ propõem divisão temporal em períodos mais curtos de acordo com eventos considerados por si de nota, ainda que esta divisão se capacite de um maior detalhe não foi aplicada por exceder o limite da investigação. Ainda assim os pontos por eles lançados encontram semelhanças genéricas com os aqui anteriormente definidos.

3.3.2 Género

Determinado o vector tempo, seria ainda necessário encontrar o vector espaço que melhor enquadrasse os cartazes em conjuntos de evidente conexão temática. Recorremos, por isso, ao género como ferramenta de modo tornar possível esta segmentação.

²⁵- FRANÇA, José Augusto et al, (1978)- “*Breve História do Cinema Português (1896-1962)*” - Instituto de Cultura Portuguesa Secretaria de Estado da Investigação Científica Ministério da Educação e Investigação Científica – 1º Ed.

²⁶- “*Cinema Português: Um Guia Essencial*”(2013)- organização Paulo Cunha; Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. ISBN 978-85-65025-60-7

“Genre isn’t a word that pops up in every conversation about films – or every review – but the idea is second nature to the movies and our awareness of them. Movies Belong to genres much the way people belong to families or ethnic groups. Name one of the classic, bedrock genres – Western, comedy, musical, war film, gangster picture, science fiction, horror – and even the most casual moviegoer will come up with a mental image of it, partly visual, partly conceptual.”

Richard T. Jameson, *They Went Thataway* ²⁷(1994, p. ix)

A divisão quanto ao gênero é uma das questões mais debatidas do cinema. Assumem-se dois gêneros primordiais. Ficção e Documentário. Destes emergem diferentes e novos sub-gêneros que são paralelos e complementares ao lugar/tempo de análise dos filmes. O gênero permite que organizemos os conteúdos de um filme para que seja possível integrá-lo numa história exemplar partindo do binómio ficção/realidade. Altman²⁸ sugere que cada gênero seja entendido como uma entidade única capacitada de um conjunto de regras e procedimentos sem os quais não pode ocorrer.

Após investigação, propõe-se a utilização de três macro sub-gêneros para enquadrar aqueles que serão os temas principais das narrativas que os cartazes procuram representar. Em cinema estes gêneros (arquétipos) são depois aglomerados. Serviu isto para que o estudo se realizasse de um modo mais ágil reduzindo a complexidade do mesmo.

Segundo Altman²⁹ de modo a criar uma metodologia para o estudo do gênero, os críticos assistem a quatro diferentes pontos para que se possa estabelecer um gênero:

- Todos os filmes terão de ser produzidos de acordo com uma matriz genérica.
- Todos os filmes apresentam estruturas básicas facilmente identificáveis com o gênero.
- Durante a exibição cada filme é regularmente identificado com o gênero.
- A audiência reconhece sistematicamente cada filme como fazendo parte do gênero em questão e interpreta-o de acordo com os indicadores reconhecidos ao mesmo.

Em detalhe contribuíram também para a classificação que aqui fazemos elementos como, cenografia, tema, tom emocional, ambiente. Relevamos ainda o artigo **“Movie Genre Classification via Scene Categorization”**³⁰ onde se propõe uma categorização realizada através de uma análise semântica automática a par de pistas visuais de índice reduzido, realizada a partir da coleção de um

²⁷- ALTMAN, Rick, (2000) - *“Film Genre”* – p.13 - British Film Institute, 2ºEd. – ISBN 0-85170-718-1

²⁸- “Each genre must be understood as a separate entity, with it’s own literary rules and prescribed procedures....”ALTMAN, Rick, (2000) *“Film Genre”* – p.3 - British Film Institute, 2ºEd. – ISBN 0-85170-718-1

²⁹- Idem

³⁰- ZHOU, Howard et all -(2010) *“Movie Genre Classification via Scene Categorization”* - , Computational Perception Lab , School of Interactive Computing, Georgia Institute of Technology, [em linha]
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.227.9280&rep=rep1&type=pdf> [consultado em 06-06-2018]

número de keyframes – o resultado é uma nuvem de palavras de onde as palavras mais predominantes definem o género.

Decidindo como ponto de partida que ao caso deste estudo não observaríamos o género documental, fragmentaram-se os géneros de modo a ter em conta não só a catalogação empírica/académica dos mesmos, mas também a tendência/moda através do número de entradas por género, resultando na divisão ideal :

Drama : no que diz respeito a todos os filmes ficcionados cujo tema se apresenta menos inclinado para o humor – o onde este opera a níveis insignificantes ou muito reduzidos. No nosso caso foram enquadrados 39 filmes neste género

Comédia: que engloba todos os filmes cuja a acção se resolve através de situações humorísticas/cómicas. Por norma este género centra-se numa personagem particular que é seguida no filme, sendo através da sua acção que todos os acontecimentos risíveis ocorrem. Foram enquadrados 19 filmes neste género.

Histórico: Diferencia-se do género Drama por a sua narrativa embora ficcionada se dedicar a narrar um período/momento/evento específico que é caracterizado quer através do uso de cenografia e adereços como por vezes textualmente nas falas das personagens. Resultando num enquadramento de 13 filmes.

3.3.3 Elementos base para catalogação

Uma vez estabelecidos estes dois vectores foi elaborada a catalogação de cada uma das obras do estudo adequando o formato criado por Helena Barbosa³¹ ao nosso caso da seguinte forma:

Filme : Título

Ano do filme

Realização

Tipologia de recolha

³¹- BARBOSA, Helena 2011

Define-se a linha ou linhas que determinam a macro-estrutura da imagem visual; -

A - Imagem –

A_1 – Desenho – Semas Visuais - tipo de desenho e outras marcas gráficas que se resumam ao desenho

A_2 – Texto – conteúdo do texto que traduz o representado

Observam-se os detalhes/elementos constitutivos;-

B - Identificação – todos os elementos que identificam o cartaz – catalogação tradicionalmente

B_1 – número de registo

B_2 – Ano – conforme acervo – investigação

B_3 – Autoria – quando existente – singular/colectiva – casa impressora – empresa

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor -

B_6 – Identificação da produção -

B_7 – Notas -

C – Classificação

C_1 Categoria – cinema Mudo ou Sonoro

C_2 Sub-Categoria – Drama – Comédia – Histórico

D – Descrição física

D_1 Formato – Rectangular, Quadrangular, Circular, Outro

D_2 Posição - Vertical – Horizontal

D_3 Dimensão – Medidas DIN – largura X altura – cm

D_4 Tecnologia de impressão – Xilogravura – Xilotipia, Tipografia, Litografia,
Fotolitografia, serigrafia, off-set, digital.

D_5 Cores de impressão – cores reconhecidas

D_6 Tiragem

D_7 Marcas de Registo

E - Elementos/níveis/técnicas da linguagem visual presentes na obra.

Onde se aplica a totalidade do modelo previamente descrito no terceiro capítulo.

É da natureza de um documento de dissertação o rigor ao nível da síntese, o estudo limitado no espaço – através do conjunto máximo de páginas a apresentar e no tempo, imutável e sempre sóbrio, o que nos impossibilitou o estudo da totalidade dos cartazes recolhidos, para que pudéssemos aplicar-nos na investigação detalhada dos que foram por nós seleccionados. Esta seleção não foi elaborada a partir do ponto de vista da obra cinematográfica, mas sim do desenho e do cartaz de cinema, pelo que algumas das obras estudadas fogem das que são frequentemente mais conhecidas/reconhecidas pelo público.

Em verdade mais do que uma vez nos confrontámos com a surpresa simbólica de um detalhe representado no desenho de um cartaz que resolvia completamente o filme, ou da inovação/actualidade da representação aplicada, da qualidade da sua técnica, ainda do valor imenso do trabalho autoral exercido sobre um objecto de massas, cujo lugar último é o espaço público. Isto também porque sempre que possível observamos a obra cinematográfica correspondente ao cartaz, para que melhor pudéssemos validar/complementar a observação feita através do modelo. Tanto quanto nos foi possível observar não foi ainda aplicado qualquer modelo semelhante ao que foi por nós criado para esta dissertação no território do desenho, do cartaz, do cartaz de cinema, do cartaz de cinema português.

4 - Níveis, processos e unidades da gramática visual

Na plataforma estabelecida por Kress e van Leeuwen propõe-se a divisão primordial das imagens em três campos distintos nos quais ocorre significado, sendo estes: de representação, de interacção e de composição – correspondendo respectivamente ao nível semiótico às funções ideacionais, interpessoais e textuais. Partimos de cada uma destas para observar as obras em estudo nesta dissertação.

Passamos a discriminar cada uma delas e descrever as partes que as integram.

O **nível representativo** segundo Kress e Leeuwen³², relaciona-se com as relações internas entre cada participante representado e os elementos, objectos, situação, atitude sob a qual inferem. É a exposição do modo como os sistemas semióticos projectam os objectos e as suas relações num contexto cultural fora do sistema representativo.

Este divide-se em dois processos distintos que se observam através da existência de um vector, se o vector relaciona os participantes de modo a mostrar que estão a realizar algo, de ou para o outro participante estamos perante um **processo Narrativo**, quando não ocorre a formação de um vector estaremos num **processo Conceptual** que passamos a descrever.

4.1 Processo Narrativo

O processo narrativo se dedica-se a evidenciar acções e eventos, processos de mudança, instabilidade espacial, estrutural, operando através de processos que lhe são consequentes: Acção, Reacção, Mensagem/Discurso e Circunstância. De modo a elaborar um processo narrativo, faz-se uso do vector (criados por linhas virtuais de força que se formam através dos diferentes elementos representados em cena), este recurso é utilizado quer na pintura quer na banda desenhada ou na ilustração, como meio de condução do observador através da imagem, forçando-lhe uma determinada leitura e consequente interpretação. Exploremos cada uma das suas subdivisões:

Acção: compõe-se de dois tipos de participantes distintos – protagonista e objectivo, o vector projecta-se do protagonista que normalmente se encontra em destaque na obra seja através de

³² KRESS, Gunther R. (1996) “*Reading images: the grammar of visual design*” – Capítulo 2 – Narrative representations – p.54

contraste, localização, escala, ou saliência psicológica³³, em direcção ao objectivo que se torna claro através da atenção/direcção do protagonista quanto a este.

Reacção: Implica contacto visual entre os agentes³⁴, no caso nenhum dos elementos representados é protagonista ou objectivo, passando a denominar-se fenómeno e rector, onde o rector não tem de ser necessariamente um ser humano, o requisito essencial é a existência na figura de um olho perceptível, onde se reconheçam pupilas e a possibilidade de expressão facial. O fenómeno é para onde se dirige este olhar. Também no caso do processo de reacção pode dar-se o caso de não haver fenómeno presente na cena sendo esse caso denominado não-transaccional.

Mensagem/Discurso: Ocorre quando se procura estabelecer uma conexão visual entre um discurso pensamento interno da personagem – no caso da banda-desenhada ocorre na forma de balão de fala que se liga às personagens através de outros balões isolados que se reduzem até formar um vector-denomina-se o agente como sensor e orador no caso de um balão de fala normal.

Circunstância: Quando os elementos presentes na cena indiciam informação complementar que ajuda a solucionar no observador o representado – elementos heterologicos, localização espacial, tempo entre outros. A circunstância subdivide-se em três estados distintos: Cenário – que normalmente comporta informação de menor relevo que a dos protagonistas em primeiro plano, Meio – o modo como um determinado elemento não forma um vector com o protagonista, Acompanhamento – que se refere a elementos que não partilham relação vectorial com os restantes agentes em cena e aos quais não se consegue atribuir um valor simbólico.

4.2 Processo Conceptual

O **processo Conceptual** mais estável e abrangente representa os participantes por tipo, significado e ou estrutura. Como processos de apoio tem: Classificação; o processo Analítico e a par o Simbólico.

Classificação: Neste caso os agentes relacionam-se entre si taxonomicamente, tomando um o papel de protagonista e os outros de subordinados, a classificação pode ser aberta ou fechada se o significado for exposto ou estiver oculto. Estando oculta o líder e traduzido de modo subliminar através da relação visível entre os participantes subordinados (que partilham de características unitárias – como escala cor, alinhamento, distância entre outras possíveis) ou revelado no texto que no caso do cartaz recorrentemente complementa a informação visual. Ao invés quando o

³³ Idem, p.63

³⁴ Ibidem, p.67

protagonista se faz representar de forma aberta ocorre através de estruturas gráficas lineares de conexão semelhantes a diagramas.

Analítico: Podendo desenvolver-se espacial e temporalmente este processo, relaciona-se com a descrição total dos atributos do representado, de modo a que se consiga fazer a distinção entre o protagonista e as partes possessivas do mesmo. Ao caso este recurso é usado de modo a estabelecer um equilíbrio quando em cena existem um grande volume de elementos que respondem a um protagonista – como exemplo temos cartaz de Proud Mary³⁵, onde tendo como protagonista o rosto feminino de traços africanos se desenvolvem inúmeras acções por personagens, detalhando eventos e momentos que se reflectem no filme e que resultam formalmente num penteado “afro”.

Simbólico: Articula-se através do que simbolizam os participantes na cena, divide-se entre atributo e transporte, por atributo temos o que representa o significado e por transporte aquele cuja natureza é demonstrada na relação simbólica entre si e o atributo³⁶. Dependem diretamente da cultura do observador, da relevância quanto ao modo de representação, da saliência na composição e integração no que respeita ao total representado.

4.3 Nível Interativo

Em seguida observamos o **nível interativo**, que se dedica à descrição do tipo de relações estabelecidas entre os participantes (representados ou interactivos) na cena.

Compõe-se através de Contacto, Enquadramento, Perspectiva, Modalidade.

Contacto: estabelece a relação virtual entre o representado e os participantes interactivos (na maioria dos casos, o observador). Ocorre quando a personagem olha/aponta directamente para o observador formando um vector que liga os dois participantes. Os participantes representados podem ter outra forma que não necessariamente a humana, no entanto para que exista contacto é necessário haver esta dinâmica instituída entre os dos participantes – este tipo de imagem é definida como de “**procura**” uma vez que é proposto ao observador que participe na acção. Quando os participantes não procuram o observador (ausência de vector) este mantém-se no seu papel cristalizado perante a realidade observada denomina-se por “**oferta**” uma vez que não há interacção para além da oferta informativa para solução do cartaz.

³⁵ - [em linha] https://fiu-assets-2-syitaetz61hl2sa.stackpathdns.com/static/use-media-items/60/59816/upto-700xauto/5a0f3af1/@2x/proud_mary_ver4_xxl.jpg [consultado em 06-06-2018] também possível consultar no Anexo E p.194

³⁶ KRESS, Gunther R. (1996) “*Reading images : the grammar of visual design*” – Capítulo 3 – Conceptual representations – p.105

Enquadramento: O enquadramento (também definido como distância social) procura criar uma plataforma proxémica com o observador fazendo para isso uso de um recurso bastante familiar no cinema – a abertura/fecho de planos – no caso do nosso estudo consideramos os seguintes enquadramentos: Long Shot (corpos inteiros- induz uma noção de distância naturalmente atribuída à relação que mantemos com quem nos é estranho), Medium Shot (dos joelhos para cima – sugere distância social ao nível do trato que ocorre entre quem estabelece uma relação comercial) Close Up (cabeça e ombros – estabelece uma relação interpessoal entre o observador e o observado) e Extreme Close Up (detalhes – uma proximidade familiar)³⁷.

Perspectiva: A perspectiva³⁸ é uma tradução de existência espaço perante um dado observador, ao caso ela actua numa relação entre os participantes e o observador conduzindo a uma interpretação dessa relação que ali se estabelece. Embora para este tipo de leituras tenhamos sempre que ter em conta matrizes e princípios culturais e sociais, assim como o modo através do qual estes actuam na leitura das imagens, por norma quando esta é horizontal e frontal implica envolvimento entre o observador e o universo observado, quando ocorre obliquamente relaciona-se com desapego estando o observador à parte do universo representado. Quando a perspectiva é vertical relaciona-se com a dinâmica de poder entre o observador e o observado, podendo enquadrar-se entre inferioridade – perante um ângulo alto que olha de cima (visão de deus) para o sujeito observado, igualdade paridade e por norma frontal, ou superioridade - um ângulo baixo que parte debaixo da linha de visão, fixando tudo o que está acima desta.³⁹

Modalidade: A modalidade no domínio da imagem refere-se ao modo como se obtém significado interactivo, concordância entre o produtor da imagem, a imagem em si e o observador da mesma. A verdade aqui observada deve ter em consideração em primeiro lugar o objectivo da representação/produção da imagem. Kress e van Leuwen listam um conjunto de pontos a usar para julgar a modalidade visual. Na nossa análise partimos destes pontos que adequamos ao meio em si de modo a conseguir uma observação que resultasse na maior aquisição de informação.

São eles :

³⁷ Idem – Capítulo 4 – Representation and Interaction – p.126

³⁸ - Perspective - method of graphically depicting three-dimensional objects and spatial relationships on a two-dimensional plane or on a plane that is shallower than the original (for example, in flat relief).1350–1400; Middle English < Medieval Latin perspectiva (ars) optical (science), perspectivum optical glass, noun uses of feminine and neuter of perspectivus optical, equivalent to Latin perspect-, past participle stem of perspicere to look at closely (see [per-, inspect](https://www.britannica.com/art/perspective-art)) + -ivus -ive - [em linha] <https://www.britannica.com/art/perspective-art> [consultado em 06-06-2018]

³⁹- MANNER; Bruce (2013). “*Film Production Technique: Creating the Accomplished Image.*” Cengage Learning. p. 8-. ISBN 978-1-285-71256-7.

Detalhe – referindo-se ao detalhe no seu todo, na arte, execução, planeamento, produção da peça, para além das partes executivas, métricas, as partes psicológicas e subliminares estão inerentes à ideia de detalhe na nossa observação.

Contexto – onde procuramos o contexto social inerente ao representado, observando possíveis razões históricas, técnicas, empatias e facilidade de reconhecimento relativamente ao tema, local, origem e método.

Profundidade – que valida o uso de planos tridimensionais ou bidimensionais e o modo como estes se relacionam com o objectivo comunicacional do representado.

Iluminação – onde observamos se existe um cuidado no uso da luz/sombra mediante razões teóricas técnicas/psicológicas seguindo cânones ou aplicada livremente com um objectivo particular.

Cor – combinando saturação, modulação de volumes e nuances, paleta, distância tonal.

Do conjunto destes marcadores⁴⁰ conseguimos obter uma análise que é complementada pela informação acessória a cada obra – falamos de cartazes de cinema, objectos que procuram ser o primeiro ponto de contacto entre o observador e um prospecto filme, razão pela qual não podemos dissociar a obra impressa da obra em movimento – complementam-se, a primeira indiciando a segunda.

4.4 Nível Compositivo

Por **nível Compositivo**, entende-se a integração das relações complexas que existem entre o observador e o observado – produzindo através desta dinâmica - significado. Esta ocorre fazendo uso do Valor Informativo, Saliência e Enquadramento contextual.

O **Valor Informativo** é obtido através da produção do desenho/layout dos elementos constituintes na peça, subdivide-se em Novo Atributo; Ideal/Real; Centro/Margem, onde por Novo Atributo temos uma construção de aparente inovação cuja leitura não se faz a partir dos cânones estabelecidos, o observador pode não concordar com esta estrutura e no entanto através de apropriação cultural esta passar a ser implementada como *mainstream*, tem um fundamento que se equilibra muitas vezes entre o racional e o ideológico tendo como ponto de partida o

⁴⁰ - KRESS, Gunther R. (1996) “*Reading images : the grammar of visual design*” – Modality – p.165

produtor/criador. Esta construção opera ao também nível psicológico tirando partida do tipo de alinhamento e posição dos elementos (à semelhança do que foi referido quanto à perspectiva).

A proposta ideal/real encontra no caso do cartaz de cinema desenhado pontos semelhantes aos da pintura, consoante o tema, quer a representação visual quer os textos que a integram apontam para uma consonância temática, salvo excepção que ocorre quando a obra é alvo de um trabalho de maior índole autoral, apropriando-se as características únicas do artista da tradução gráfica da obra. Este dual precipita-se assim para além da tradução formal do representado, colando-se o real a um tipo de representação mais técnica/específica e o ideal mais conceptualizada.

Quanto ao Centro/Margem embora Kress e van Leeuwen o considerem a razão sobre a qual todas as outras se constroem⁴¹, o centro que definem é figurado, concretiza-se a partir do protagonista/personagem central da obra à volta do qual todos os outros elementos se organizam e compõem procurando resolver a comunicação.

Saliência: Resultado de uma interação complexa dos elementos construtores das formas gráficas e respectiva composição, a Saliência faz referência aos diferentes graus de atracção de que cada elemento se capacita para chamar a si o observador. Como resultado direto há na composição uma ordem de leitura que se traduz numa narrativa que opera em direcção ao elemento de maior relevância a partir do qual se resolve a comunicação.

No caso dos cartazes em estudo interessa também a questão da “Textual Polylogy” conforme observada por Virve Sarapik⁴², o texto ocupa duas funções cruciais no espaço pictórico, a primeira é como marca do trabalho, indicando o seu nome e autor, a segunda como forma direta de conexão com o conteúdo, reforçando a interpretação do mesmo. Mais ainda este apresenta-se normalmente em três modos diferenciados e possíveis, a imagem dominando o texto, o texto a dominar a imagem e numa relação de equilíbrio entre ambos. Estas relações são observadas e confirmadas no nosso estudo.

Enquadramento: A aproximação à palavra enquadramento é neste caso distinta da utilizada no nível Interactivo, isto porque no nível Interactivo se olha respectivamente ao plano global utilizado

⁴¹ - KRESS, Gunther R. (1996) “*Reading images : the grammar of visual design*” – The meaning of composition – p.196 “*For something to be presented as Centre means that it is presented as the nucleus of the information to which all the other elements are in some sense subservient.*”

⁴²- SARAPIK, Virve, (2009) - “*Picture, text, and imagetext: Textual polylogy*” investigadora no Estonian Literary Museum and Estonian Academy of Arts, [em linha] https://www.researchgate.net/publication/249934699_Picture_text_and_imagetext_Textual_polylogy [consultado em 06-06-2018]

no cartaz enquanto ao nível compositivo nos debruçamos sobre elementos presentes na cena que actuem como agregadores ou separadores do conteúdo⁴³. Ao caso utilizou-se um método de sobreposição de um conjunto de grelhas⁴⁴ (Anexo A p.151) de modo a determinar em qual estrutura cada cartaz se enquadra.

Observamos para além disso cada cartaz a partir de uma matriz generativa⁴⁵ (Anexo A da p.147 a p.150) – cujo uso se fez de modo a contrapor cada composição/cartaz com o conceito do filme respectivo.

Esta compõe-se na forma de uma tríade, onde actuam: Ideia (filme), Representação (cartaz) e Audiência (observador). Os vectores observados foram os seguintes : Icónico (aparenta ser), Indexante (aponta para), Simbólico (convencionado).

5 - Construtores da linguagem visual

Este capítulo servirá para estabelecer uma plataforma de conhecimento ao leitor desta dissertação quanto aos elementos que compõem a linguagem visual. Esta será utilizada como parte da análise do objeto da investigação – os cartazes sendo por isso essencial a sua catalogação.

A comunicação visual assenta nos elementos da linguagem visual de modo a estruturar-se.

Manipula-os para conseguir produzir e transmitir comunicação fazendo com que esta cumpra efectivamente o papel de entregar a mensagem certa ao receptor certo, servindo-se para isso de diferentes formatos presentes no dia a dia sob os quais se dispõe a matéria gráfica.

Iremos assim resumir os principais elementos que a constituem, níveis de linguagem, técnicas e características tendo como base a obra de “*Sintaxe da Linguagem Visual*”

Dondis⁴⁶ define dez elementos básicos: Ponto, Linha, Forma, Direção, Tom, Cor, Textura, Dimensão, Escala e Movimento. Cada um destes elementos possui características únicas que nos permitem estudá-los de um modo isolado ou em conjunto. Estes elementos encontram-se definidos no Anexo C.

⁴³ KRESS, Gunther R. (1996) “*Reading images : the grammar of visual design*” – The meaning of composition – p.203

⁴⁴- MULLER-BROCKMANN, Josef -(1981) “*Grid Systems in Graphic Design*” - 11ª ed. ISBN 9783721201451

⁴⁵- WU, Pei-ying, (1997) - “*A Critical analysis of theatre posters*” p.5. Tese. Rochester Institute of Technology. [em linha] <http://scholarworks.rit.edu/theses> [consultado em 06-06-2018]

⁴⁶- DONDIS, Dondis A. (1997) - “*Sintaxe da Linguagem visual*”: tradução Jefferson Luiz Camargo 2 ed., ISBN 85-336-0683-8

5.1 Níveis da linguagem visual

Dondis⁴⁷ divide em três níveis o modo como recebemos informação visual.

São estes : O figurativo, o simbólico e o abstracto.

Figurativo

Procura representar de maneira mais aproximada o real, detalhado, descritivo e completo.

Dondis⁴⁸ afirma que ainda assim uma reprodução, mesmo que no limite da fidelidade máxima comportará sempre características resultantes da interpretação e prática do artista – sendo assim, e por isso mesmo única. Facilita a comunicação de curta relação uma vez que o sua leitura é veloz e o entendimento directo.

Simbólico

A tradução do real/representado em unidades reconhecíveis mínimas. Capacitando-se de um poder de síntese e de uma exigente seleção de informação gráfica utilizada, o nível simbólico faz uso da informação apreendida e memorizada pelo observador para que passe o significado do representado do modo mais abstracto possível. Para que funcione faz-se o uso da génese histórico/social/cultural, ora por repetição ou imposição.

Abstracto

O nível abstracto reduz com/sem dependência uma imagem ou estrutura à sua unidade mínima de informação. Não procura resolver a realidade embora desta contenha significados e símbolos, não a representa.

5.2 Técnicas Visuais

A criação de um cartaz exige que se compreenda a função do mesmo, a ponderação sobre as técnicas visuais permite adequar o objecto à mensagem e audiência de modo a que esta melhor o compreenda. A sua utilização faz com que possibilidades criativas sejam inúmeras no entanto a tentativa de as descrever a todas tornar-se-ia uma tarefa fora do foco da investigação. Pelo que se destacaram aquelas técnicas que melhor servem à descrição dos objectos de estudo da dissertação – os cartazes, sendo elas:

. Contraste e Harmonia

. Equilíbrio e Instabilidade

⁴⁷- Idem, p.85

⁴⁸- Ibidem, p.87

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| . Simetria e Assimetria | . Do regular/irregular |
| . Linearidade e Complexidade | . Unidade e fragmentação |
| . Economia e Profusão | . Minimal vs Total |
| . Previsível vs Espontâneo | . Acção vs Estase |
| . Subtil vs Ousado | . Neutral vs enfático |
| . Transparência vs opacidade | . Estabilidade/instabilidade-variação |
| . Normal vs distorção | . Plano vs multi- Dimensão |
| . Singularidade vs Justaposição | . Ordem vs Caos |
| . Foco vs Difusão | . Repetição vs Episodicidade |

Estas técnicas encontram-se descritas e justificadas no Anexo D

5.3 Tipografia

Relativamente ao estudo do tipo de letras presentes no cartaz, actuam (para além das dinâmicas válidas para todos os objectos gráficos aqui anteriormente referidas), características únicas do universo tipográfico. A taxonomia definida para este estudo dirige-se à tipografia de um modo abrangente que complementa o estudo geral sem que se tenha estudado (por derivar do tema da dissertação) a fundo complexidades da questão tipográfica⁴⁹.

Definidos os elementos charneira para a análise dos objectos quanto aos seus diferentes modos, lugares, acções e resultados, urge complementá-los contextualmente através da consolidação histórica das áreas em estudo e dos seus intervenientes, o que passaremos a fazer no capítulo seguinte.

⁴⁹- Relativamente a classificações tipográficas recorreremos a “*Adobe Print Publishing Technical Guides – “Typography basics: Typeface Classifications”* de onde retiramos os seguintes géneros que aplicamos na nossa análise: Gótico, Decorativo, Ornamentado, Sem Serifa, Serifado, Cursivo, Transicional, Egíptico (slab serif). [em linha] https://www.infor.uva.es/~descuder/docencia/IG/typeface_classifications.pdf [consultado em 06-06-2018]

6 - Desenho - Ilustração – Cartaz. Três narrativas um só lugar; um resumo histórico.

A escala dos universos – Desenho – Desenho/Ilustração – Cartaz – Cinema - apresenta-se com um grau de complexidade e fluxo de informação tão vastos que seria impraticável aplicar detalhadamente toda a informação recolhida e observada dentro do que é o formato desta dissertação. Assim procura-se neste capítulo, fazer um resumo capaz de definir as linhas mestras a partir das quais se estabeleceu o cartaz como o objeto que hoje é estudado.

Partimos de uma observação da ilustração, da sua história e principais representantes até que esta se cruze naturalmente com a história do cartaz, através das revoluções sociais, impelida pela técnica de Senefelder e mão de Chéret, debruçando-nos neste campo através dos seus principais representantes, seguindo depois esta narrativa até o advento do cinema, que recuperamos em capítulo posterior⁵⁰ no caso português em conjunto com as análises que elaboramos.

6.1 Desenho/Ilustração

Por ilustração temos um desenho, como ponto de partida pintado ou impresso, um resultado artístico que ambiciona tornar claro, representar, definir, iluminar ou simplesmente decorar uma mensagem, normalmente um texto escrito, cujo propósito poderá ser comercial ou literário.⁵¹

Historicamente a ilustração terá começado na China durante a dinastia Tang 618-907 (a mais antiga xilogravura encontrada data de 868 é a página título do Diamond Sutra⁵²), seria utilizada sobretudo para ilustrar temas religiosos⁵³. Nas seguintes dinastias a xilogravura iria evoluir permitindo a introdução de uma cor extra, passando a usar-se – vermillion e preto, na dinastia Ming (1368-1644)⁵⁴ a técnica permitia já a utilização plena de efeitos de cor através do uso de diferentes blocos de impressão.

⁵⁰- Capítulo 7 ponto 7.4 p.54 – Análise das obras

⁵¹- [em linha] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/illustration> [consultado em 06-06-2018]

⁵²- Diamond Sutra. Cave 17, Dunhuang, Tinta sobre papel - British Library Or.8210/P.2 disponível para consulta [em linha] http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=1c92bc7e-8acc-49b3-9a27-b5ad8f44230a&type=sd_planar [consultado em 06-06-2018], o documento foi encontrado pelo explorador britânico, Aurel Stein em Dunhuang no ano de 1907.

⁵³- MURRAY, Julia K., (2007) “*Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*”, Cap.4, Institutionalizing Narrative Illustration under the Tang Dynasty, p.30 -31 University of Hawaii Press ISBN-13: 9780824830014

⁵⁴- BURMESTER, A. (1988) “*Technical Studies of chinese lacquer*”, From: “Urushi : Proceedings of the 1985 Urushi Study Group, p.167, Eds. N.S. Brommelle and P. Smith, ISBN 0-89236-096-9, confirmado [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Carved_lacquer [consultado em 06-06-2018]

No período medieval a ilustração servia em toda a Europa de complemento à obra escrita sob a forma de iluminura, sendo também utilizada com frequência na decoração têxtil. As ilustrações, desenhadas à mão e limitadas à página ou superfície em que se inscreviam, eram pela minúcia e raridade das obras, de acesso limitado ao público, confinando-se assim às bibliotecas de claustros e palácios. A capacidade de educar/ partilhar conhecimento através da imagem que a ilustração tem em si será exponenciada somente após a invenção da prensa de impressão por Johannes Gutenberg⁵⁵ (1400-1468).

Esta revolução mecânica amplia o campo de ação da ilustração de um modo que só viria a ser ultrapassado quase seis séculos depois com a disseminação do computador pessoal e posteriores invenções como a do telefone móvel.

O desenvolvimento por parte de Gutenberg do “tipo móvel” tornou o conhecimento uma matéria acessível às massas. Era agora possível imprimir-se cerca de 3000 páginas diariamente, fazendo com que não só as obras literárias passassem do domínio privado para o contacto com um maior público, mas também que as ilustrações nelas contidas e os seus autores se viessem a tornar reconhecidos e apreciados.

Convém lembrar que esta é uma faixa de tempo histórico onde reina a iliteracia. As ilustrações possibilitam ao comum cidadão uma capacidade de ver e compreender sem que seja determinante a leitura ou a escrita. O seu uso havia até então sido sobretudo utilizado como técnica de evangelização das igrejas nos seus frescos, pinturas e estatuária.

De entre os que mais se distinguiram no uso concreto da invenção e técnicas desenvolvidas por Gutenberg temos Albrecht Dürer⁵⁶ (1471-1528). Promove-a através da utilização da xilogravura, ilustrando profusamente temas bíblicos e clássicos.

Dürer, pintor, gravador, matemático, viria a revelar completo domínio da gravura e da arte de ilustração, fazendo com que ganhasse fama e distinção através destas. O detalhe dado a cada objecto representado, a complexidade, escala e equilíbrio de cada um dos trabalhos realizados viria não só a estabelecê-lo como um mestre reconhecido perante os seus pares, mas também de um modo geral pelo povo, dada a nova possibilidade de reprodução e fácil disseminação das peças.

Será esta facilidade e a ambição pelo reconhecimento que no auge da sua carreira terá impulsionado Peter Paul Rubens⁵⁷ artista flamenco (1577-1640) a preparar uma campanha organizada de modo a

⁵⁵- JACKSON, John, (2009) "A Treatise on Wood Engraving, Historical and Practical", Cap. 3, p.152-200 Cambridge University Press, Ed. Original 1839, ISBN 978-1-108-00915-7

⁵⁶- PANOFISKY, Erwin, (1955) "The life and arts of Albrecht Durer", Cap. 1 p.4, Princeton University Press ISBN 9782850251245

⁵⁷- Sobre Rubens observámos a obra de FREEDBERG, David, "(1995) Peter Paul Rubens, oil paintings and oil sketches" para a Gagosian Gallery -, um texto de acompanhamento à exposição de mesmo nome que se debruça para além do artista, da sua obra a óleo, também sobre a questão das encomendas que lhe faziam, em particular as tapeçarias

reproduzir os seus trabalhos de pintura, desenho e tapeçaria num formato impresso. Em 1619 obtém autoridade legal para reproduzir as suas imagens contratando então exímios impressores capazes de traduzir as suas obras para gravuras e xilogravuras⁵⁸. Rubens encontrava-se descontente com o facto de algumas das suas obras terem sido replicadas sem qualquer tipo de autorização, pelo que assume controlo supervisionando o trabalho de reprodução limitando qualquer tipo de liberdade artística que se pudesse apresentar por parte dos gravadores, esta decisão torná-lo-ia um dos mais reconhecidos artistas do seu tempo ao mesmo tempo que solidifica a sua reputação.

6.2 O desenvolvimento dos métodos de reprodução e a disseminação da Ilustração

A ilustração propaga-se nos séculos seguintes sobretudo através da obra literária, atingindo uma maior relevância e distinto protagonismo no séc. XVIII. Para isso muito contribuirá Thomas Bewick (1753-1828) com a xilogravura de topo, até então a gravura em metal apresentava-se como a única maneira de se obter uma reprodução fiel de um desenho.

Através do método inventado por Bewick⁵⁹ que consistia na criação de uma matriz sobre uma madeira de maior dureza com o auxílio de um buril, consegue-se obter uma maior definição no traço ao mesmo tempo que se reduz substancialmente o custo do processo de reprodução uma vez que deste modo não é necessária a criação de um molde em gesso nem a posterior fundição. Bewick ficará também conhecido pelo seu trabalho de desenho científico *“A history of british birds”*⁶⁰ onde inseriu “tail-pieces”⁶¹ pequenas ilustrações presentes no fim de cada capítulo onde reproduzia temas variados, que representam desde cenas rurais, bizarrias a cenários fantásticos de loucos e diabos.

Procurando a critica ou o simples entretenimento estes elementos abrem caminho para um território que se mostraria fértil no domínio da ilustração. Jocosos ainda que subtilmente hábil na critica social e política, discreto porém pungente, no formato perfeito para qualquer audiência, o desenho/ilustração abraçam o humor.

de onde resulta a necessidade das impressões.

⁵⁸- [em linha] http://www.getty.edu/art/exhibitions/rubens_printmakers/ [consultado em 06-06-2018]

⁵⁹- THOMSON, David Croal, “The life and works of Thomas Bewick” Cap.22, p. 215, onde descreve em detalhe o método utilizado na impressão da terceira edição de “A history of british birds”.

⁶⁰- YARRELL, William, “A history of british birds” disponível [em linha] <https://archive.org/details/historyofbritish01bewi> [consultado em 06-06-2018]

⁶¹- As “tailpieces” de Bewick revelam-se únicas, plenas de drama e capazes de resumir e captar um momento da vida das espécies representadas, ou do ambiente descrito em cada capítulo. É para além disso o seu detalhe de execução e representação, o pormenor narrativo que as capacita de uma qualidade artística que em muito ultrapassa a oportunidade criativa apresentada.

⁶²Bewick's equally famous contemporary, John James Audubon, said of him:

Look at his tail-pieces, Reader, and say if you ever saw so much life represented before, from the Glutton, who precedes the Great Black-backed Gull, to the youngsters flying their kite; the disappointed sportsman, who, by killing a magpie, has lost a woodcock; the horse endeavouring to reach the water; the bull roaring near the stile; or the poor beggar attacked by the rich man's mastiff.

O estúdio de Bewick viria a produzir ilustração comercial para diferentes propósitos, incluindo entre outros, trabalhos infantis, materiais educativos, cenas de história natural, páginas título para literatura. A meio do século XVIII a ilustração abunda na literatura e jornais diários.

No percurso que começara a percorrer (ainda que de um modo ingénuo) Bewick, destacar-se-á também William Hogarth (1697 – 1764), o seu trabalho exala sátira e crítica social, utilizando o que viria a ser a linguagem ilustrativa dos “comics” e “cartoons”, Hogarth desenvolve um corpo de trabalho onde utiliza a moral a favor da sátira criticando os costumes e maneiras da sua época. Também ele viria a beneficiar da proliferação do seu trabalho através da cópia impressa⁶³, cunhando para si o termo “hogartian” referente ao estilo de ilustração política que criou. Com um percurso semelhante James Gillray⁶⁴ (1757-1815, destaca-se como caricaturista – apelidado como o pai do “cartoon político” possuidor de uma inteligência, humor, velocidade e qualidade impares seria através de si e das suas ilustrações que muitas das ideias mais ousadas do tempo em Inglaterra se espalhavam.

O processo de xilogravura tornara-se standard no Japão a partir de 1600 criando um mercado de livros ilustrados de produção relativamente a baixo custo. No século XVIII este mercado dispunha já de uma série de meios dispensar literatura ilustrada a este mercado, a xilogravura e uso de métodos baratos de ligação das lombadas em paralelo com o uso de impressão colorida a baixo custo criaram um ecossistema que dependia em muito de ilustrações atractivas e profusas (que muitas vezes se sobrepunham às aberturas e espaços dedicados à respiração do texto no livro) – trabalhando o objecto como um todo ao invés de o limitar ao seu aspecto formal. Intensifica-se hábito do colecionismo⁶⁵ o que levará a uma multiplicação de impressões de obras e aumentará substancialmente a aplicação da ilustração nas mesmas.

⁶²- [em linha] <https://www.bl.uk/collection-items/bewicks-history-of-british-birds> [consultado em 06-06-2018]

⁶³- Tema profusamente estudado por McNALLY, Mark, (2014) *"The marketing techniques of William Hogarth (1697-1764), artist and engraver."* Department of History, Durham University, disponível [em linha] http://etheses.dur.ac.uk/10628/1/Proofreadthesis2014FinalDraftDarryl_blackouts.pdf?DDD17 [consultado em 06-06-2018]

⁶⁴- *"Gillray is as invaluable to the student of English manners as to the political student, attacking the social follies of the time with scathing satire; and nothing escapes his notice, not even a trifling change of fashion in dress. The great tact Gillray displays in hitting on the ludicrous side of any subject is only equalled by the exquisite finish of his sketches—the finest of which reach an epic grandeur and Miltonic sublimity of conception."*, Encyclopædia Britannica Eleventh Edition

⁶⁵- BERRY, Mary Elizabeth, (2006) “Japan in Print” Cap. 1 “A traveling clerk goes to the bookstores” p.1, Berkeley, Calif: University of California Press., ISBN 0-520-23766-8

O advento da revolução industrial a meio do séc. XVIII, marca a transformação das sociedades, que passam de um sistema rural para uma realidade industrial. As fábricas viriam a tornar-se epicentros a partir dos quais se expandiam as cidades. A grande massa laboral outrora assalariada no campo move-se para cidade, ditando com isto o fim de uma aristocracia fundada nas terras e bens com esta relacionados, dando desde logo início a uma burguesia empreendedora capitalista, de onde emergirá a classe média com o crescimento da qualificação e educação da mão de obra e da sua prole. Como consequência o número de letrados cresce e a procura de livros, revistas e jornais aumenta exponencialmente. Numa época repleta de alterações e novidades era importante à classe média em ascensão, manter-se a par dos últimos eventos e de como estes estariam prestes a mudar o seu trabalho ou ocupar a sua vida entretenendo-os. Este factor proporcionaria à ilustração o terreno ideal para expansão, as tecnologias de impressão evoluem de modo a conseguir responder à escala do estímulo e torna-se comum o uso de ilustrações em tudo o que é publicação impressa.

A ilustração beneficia desde logo, da popularidade obtida pela literatura ao chegar cada vez a mais indivíduos. no fim do século XVIII⁶⁶ publica-se o primeiro bilião de livros, aos quais se juntam, revistas, jornais e os folhetins. Propagando-se depois, também através do desenvolvimento da arte dos cartazes, posters, publicidade, cartões de felicitação, banda-desenhada e tiras de “comics”. A riqueza das técnicas gráficas utilizadas (classicamente – carvão, tinta-da-china, ponta de prata) a variedade dos meios impressores (gravura, litografia⁶⁷, xilografia, água-forte, fotografia, gravura a meio-tom etc.) contribuem para a este desenvolvimento da ilustração proporcionando-lhe uma larga e muito disponível audiência.

A Europa liderava quanto à vanguarda dos movimentos artísticos sobretudo no plano da educação artística. As ilustrações que surgiam nas publicações eram produzidas ou por artistas formalmente educados nos domínios da arte ou por aprendizes de oficina com um ensino que se fazia através da prática.

⁶⁶- [em linha]

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:European_Output_of_Printed_Books_ca._1450%E2%80%93931800.png
[consultado em 06-06-2018]

⁶⁷- e CUNHA, Maria João Cardoso, (2008) "DESENHO E PALAVRA O Desenho através da Infografia na Imprensa Periódica Portuguesa" p.37-38, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, *“No processo de elaboração da litografia, inicialmente o desenho é criado em pedra calcária, utilizando-se um material gorduroso, terminado o desenho, o impressor aplica uma solução de goma - arábica e ácido nítrico à pedra. Esta solução acumula-se em todas as áreas da pedra deixadas em branco, fazendo com que haja um aumento de retenção de água pela pedra. A matriz agora está dividida em duas áreas: a branca que retém água e repele gordura, e a desenhada que agrega gordura e repele água. Limpa-se a superfície para eliminar o pigmento usado no desenho ficando apenas a gordura. Assim, a imagem está impregnada na superfície da pedra. Em seguida, a superfície da pedra é humedecida com água que se separa da imagem gordurosa mas permanece sobre o restante da pedra. A tinta litográfica oleosa é aplicada com um rolo sobre a superfície da pedra e as partes húmidas repelem a tinta, que só adere ao desenho gorduroso. Cobre-se a pedra com o papel e passa-se sob pressão em prensa especial. Repete-se toda a operação, tantas vezes quantas forem as cópias necessárias.”*

6.3 Da invenção da impressão litográfica à ilustração como profissão.

É no final do século XVIII início do século XIX que se desenvolve a técnica que viria tornar-se crucial para a propagação e desenvolvimento da ilustração em particular da que se faz em cartaz. Johann Alois Senefelder inventa⁶⁸ em 1798 a técnica de impressão litográfica. Técnica essa que ficaria praticamente em segredo até a publicação do seu tratado em 1818 *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckery* ("Um curso completo em litografia"). Composto por duas partes, este divide-se de modo a que a primeira parte descreva a história da invenção do método e a segunda um conjunto de instruções práticas para o exercício do mesmo. Será efectivamente após o fim das guerras napoleónicas que a técnica se espalhará para além das fronteiras alemãs onde já se encontrava bastante difundida (sobretudo por Alois Senefelder e Hermann Mitterer) e praticada. A partir de 1815 ano no qual findam as guerras napoleónicas inicia-se o seu exercício em França e Inglaterra.

Nos EUA conhece-se o primeiro ilustrador de carreira – Felix O.C. Darley⁶⁹ cujo trabalho como freelancer se desenvolve a partir de 1840. Darley criou ilustrações para livros de autores de renome do século XIX entre eles Charles Dickens, Washington Irving e James Cooper. Estabelecida definitivamente como uma carreira desde o início do século XX, a prática da ilustração fica diretamente ligada às gráficas e às publicações de notícias, estas ilustrações eram muitas vezes produzidas no bloco. Isto para que os gravadores mais rapidamente as pudessem traduzir em pedras litográficas para a produção de cartazes, havendo ainda um lugar específico dedicado à cor, que era aplicada manualmente sobre as gravuras.

Os editores identificando o uso da ilustração como um auxiliar essencial para a venda de revistas e aumento de receitas de publicidade, fomentam o seu uso, como resultado o aumento de vendas providenciaria maior número de encomendas de originais o que beneficiava todo o ecossistema.

A prosperidade industrial impulsiona a indústria dos jornais, em 1850 o The Times tinha já uma circulação diária de 50.000 jornais⁷⁰ e a par co-existiam um múltiplo número de outras publicações das quais se destacaria ao nível da ilustração em França 1830 “La caricature” e “Le Charivari” de

⁶⁸- SENEFELDER, Alois, "The Invention of Lithography by Alois Senefelder", Trad. MULLER, J.W. Disponível [em linha] <http://www.gutenberg.org/ebooks/40924> [consultado em 06-06-2018]

⁶⁹- Conforme observado na obra de BOLTON, Theodore, "The book illustrations of Felix Octavius Carr Darley." Worcester, Mass., American Antiquarian Society, 1952. [em linha] <https://books.google.nl/books?id=Ew1LAQAAIAAJ> [consultado em 06-06-2018]

⁷⁰- "The development of the press was greatly assisted by the gradual abolition of the taxes on periodicals as well as by the introduction of a cheap postal system. Both of these developments made the newspaper more affordable to a greater percentage of the population. The burden of the newspaper tax on publishers was heavy, resulting in 29,400,000 tax stamps being issued in 1820. In 1828 the proprietor of The Times had to pay the state more than £68,000 in taxes. After the reduction of the stamp tax in 1836 from four pence to one penny, the circulation of English newspapers rose from 39,000,000 to 122,000,000 by 1854" [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_British_newspapers#cite_note-11 [consultado em 06-06-2018]

Charles Philipon (19 Abril 1800 – 25 Janeiro 1861), ilustrados pelo prolífico e mestre caricaturista Honoré Daumier e Grandville (Jean-Ignace Gérard).e em Inglaterra a “Punch” 1841 e “Illustrated London News”1842. ilustrados por John Tenniel, John Leech e Hablot K. Brown entre outros.

A destacar nesta época temos Gustav Doré (1832 – 1883) que aos 22 era já um sobejamente conhecido ilustrador com particular habilidade na qualidade de caricaturista. As suas ilustrações para D.Quixote de La Mancha servem ainda hoje de modelo e ocupam o imaginário estético do conto de Cervantes. Viria depois a ilustrar trabalhos de Rabelais, Balzac, Milton, Byron, Poe e Dante. Doré contava com a participação de inúmeros gravadores⁷¹ sob os quais exercia um controlo de qualidade impar. A distinta visão artística desenvolvida no seu trabalho quer ao nível temático, científico (sobretudo anatómico) e em particular da fantasia servirão como referencia futura para criadores de todas as áreas, sobretudo as gráficas/visuais..

Ainda de notar, Edward Lear (1812-1888) ilustrador, reconhecido pela sua habilidade na qualidade de ilustrador científico e ornitólogo, destaca-se pelo exercício da liberdade criativa na ilustração. O seu livro “A book of Nonsense”⁷² abrirá espaço ao desenvolvimento de um novo estilo literário, as suas personagens desenhadas de um modo completamente livre de escala, proporções, expressões e poses clássicas, posicionam esta vertente do seu trabalho mais perto da caricatura e dos “comics” resumindo de um modo linear ao essencial a ideia na imagem acompanhada de textos que jogavam com o sentido e ausência deste.

Em paralelo desenvolve-se a fotografia, porém passariam ainda algumas décadas até que esta se introduzisse como recurso no trabalho gráfico do ilustrador, sobretudo se em conta tivermos os pontos atrás mencionados que associam diretamente o sucesso das publicações à qualidade e número de ilustrações apresentadas.

Na pintura o movimento impressionista havia desde o início do século XIX negado o classicismo, negando-se a cumprir as regras e temas académicos de então. Procura-se um registo próximo da sensação assente em descobertas científicas ligadas à física da cor para melhor representar, a

⁷¹- “ He was responsible for all aspects relating to iconography and divided the subjects up between his engravers, who included François Pannemaker. Doré corrected the proofs submitted to him, but the wooden matrices and the metal stereotypes produced from them to facilitate reprinting remained the property of the publisher.” [em linha] http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/extramural/exhibitions-more/page/3/article/gustave-dore-37172.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=1388&cHash=918af0058d [consultado em 06-06-2018]. Mais ainda se confirma através da obra de BERALDI, Henri "Les Graveurs du XIX Siècle - Guide de L'amateur d'estampes modernes" tomo VI - Libraire L. Conquet, 1887 confirmou-se haver múltiplos gravadores a trabalhar numa só ilustração como exemplo : na p. 43 - 132. "Les Aventures du Baron de Munchausen"-Furne, ·1862. In-4. avec 162 dessins. Gravure de Pannemaker, Joliet, Tri chon, Boetzel, Maurand, Jahyer, Sargent, etc.[em linha] <https://archive.org/details/adventuresBaron00Dore> [consultado em 06-06-2018]

⁷²- Disponível para consulta [em linha] [http://www.horntip.com/html/books_&_MSS/1860s/1862ca--1875ca_a_book_of_nonsense_edward_lear_\(HC\)/index.htm](http://www.horntip.com/html/books_&_MSS/1860s/1862ca--1875ca_a_book_of_nonsense_edward_lear_(HC)/index.htm) [consultado em 06-06-2018]

impressão que fica no olhar, ao invés da conservação que viria a fixar-se através da fotografia. A ousada expressão estética e liberdade intelectual do movimento estender-se-ia como inspiração ao exercício dos criadores que se lhe sucederam.

Alguns dos artistas que viriam a destacar-se nos campos da ilustração utilizariam a fotografia a seu favor, de modo a mitigar o custo diário de um modelo vivo, procurava-se em cada sessão recolher o máximo número de imagens fotográficas para uso de referência em trabalhos futuros.

6.4 O cartaz ocupa a cidade

A cidade é agora o espaço privilegiado para a experiência humana. Cria forçosamente uma divisão dos momentos da vida urbana através dos diferentes espaços que nela existem, facilita a explosão de informação, apelo aos sentidos através da produção de novos significados, rotinas, fluxos, dinâmicas e sobretudo velocidades.

A realidade confronta-nos com o que anteriormente se assemelhava somente a magia, assim, recorremos ao singelo fósforo para que possamos providenciar ignição no instante, à fotografia para resumir e conservar o aspecto de outrem ou de um evento, ao telefone para encurtar a distância de uma conversa, ao rádio para propagar massivamente mensagens. Preparados para assumir um caminho mais curto em prol do objectivo comum, em sociedade tomámos a velocidade como o valor distintivo que melhor encaixa na cidade moderna onde habitamos.

Em paralelo a arte, outrora sacralizada e muitas vezes hermética para as massas, na forma do seu conteúdo e de elevada escassez pública (consequência dos métodos através dos quais se produzia e o que justificava amplamente o valor comercial), assume influência da técnica tornando-a socialmente mais acessível como resultado da acção dos novos processos reprodutivos.

A pintura e a fotografia haviam já preparado o observador visualmente para um mundo que poderia ser ao mesmo tempo fragmentado, observado sobre novas perspetivas⁷³ como resposta à fixação da realidade através da fotografia, aceitando-se a construção de novas representações visuais sobre o real.

A qualidade de reprodução de uma obra através de métodos como o da litografia proporciona à sociedade em geral não só maior facilidade de contacto com as artes visuais, não só através da publicidade e do comércio mas também o desenvolvimento do gosto público atraindo compradores de réplicas tanto clássicas como contemporâneas à época. A isto se deve em muito o crescente

⁷³- Como exemplo temos a resposta dada pelo impressionismo, advogando a mutabilidade tonal constante, o objecto e a luz, a linha como abstração do ser humano, etc.

desenvolvimento da indústria gráfica do século XIX, primeiro com a expansão da imprensa assumindo um papel transversal às classes expondo-as a um mesmo grau de informação ainda que muitas vezes esta realidade se contate colateralmente como consequência do elevado índice de iliteracia. A publicidade que vinha a ocupar as ruas da cidade com informações de múltiplos sentidos, seria também responsável por viabilizar os custos das publicações.

Exemplo desta disseminação publicitária seriam as ruas de Paris cujos muros estariam constantemente e completamente ocupados por cartazes que divulgavam folhetins uma secção especial do jornal dedicada a variedades como receitas, críticas literárias/teatrais, novelas. O primeiro folhetim datará segundo Jesus Barbero⁷⁴ de 28 de setembro de 1837.

Seria na segunda metade do século XIX que o cartaz fazendo uso do património acumulado pela ilustração, proporciona a passagem de uma informação sobejamente textual (em particular o cartaz de rua), em informação visual capaz através da sua sofisticação gráfica de veicular de um modo mais eficaz as mensagens. A sua organização e cuidado relativo à interpretação do ambiente onde a mensagem actua, fazem com que este se transforme no meio privilegiado de comunicação num ambiente urbano onde a velocidade da vida e a mutabilidade dos fluxos exigem uma leitura rápida e mensagens atractivas capazes de reter o olhar e fixar a atenção.

Assim, desenvolvem-se métodos de síntese e fragmentação alicerçados em cores dinâmicas, tipografias trabalhadas e novas tipologias, cuja múltipla exposição através da facilidade de reprodução tornavam quase impossíveis de ignorar. É através desta dinâmica de democratização da sedução que o cartaz se torna elemento crucial de contacto entre a audiência e o espectáculo. Como ponto intermédio do prazer, antecipando-o enquanto o valida, imbuindo-o na distribuição do completo fruir a cidade ele (o cartaz) ocupa-se da mesma ao ponto de propiciar o caos visual replicando a intensidade da vida que nela existe.

O ano de 1860 é fundamental na disseminação do cartaz, o formato e a seriação apelam ao público, em França as leis adaptam-se de modo a possibilitar a inclusão de cartazes em transportes públicos e edifícios municipais. O cartaz existiu sempre na intersecção entre as belas artes a cultura e o comércio. Um hidra meio composto por técnicas de execução (pintura - fotografia - desenho - tipografia) e modalidades de pensamento capazes de rapidamente se adaptar ao ambiente em que habitam⁷⁵.

⁷⁴- BARBERO, Jesus, (2003) *“Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia.”* p. 184 Rio de Janeiro, Ed. UFRJ ISBN 9789589089507

⁷⁵- O cartaz usa empaticamente dos seus elementos para compor uma nova realidade, realidade essa observada pelo transeunte no seu percurso, captada e projectada no seu caminho, de modo a integrar e estimular neste a mesma sedução e brilho dessa nova vida que é a das cidades e das histórias que a compõem.

Para isso muito contribuirá a técnica aperfeiçoada da litografia⁷⁶ (inventada primeiro por Aloys Senefelder em 1798) pela mão de Jules Chéret, cujos conhecimentos sobre o processo de litografia em cor obterá em Inglaterra onde contactou com enormes gravuras em posters de circos Americanos.

De volta a Paris adaptaria o meio a impressões de menor dimensão. Jules Chéret impulsiona a linguagem do cartaz de rua de maneira irreversível. Os seus trabalhos⁷⁷ traziam às ruas de Paris algo de novo. Através da criação de uma mensagem fantasiosa, Chéret procura escapar às restrições morais da época, misturando a ficção de felicidade e celebração.

Esta expressão transforma o cartaz num objeto capaz de suplantar a funcionalidade imediata de comunicação publicitária para se elevar ao lugar da arte, arte essa capaz de ser observada por todos democraticamente na rua. As suas *chérretes* promoviam a sensualidade quer na cor, quer na forma ou na sua composição.

Sobre Chéret, Marcus Verhagen, afirma:

"À medida que Chéret alcançou uma certa proeminência na Paris de fim-de-século, o mesmo aconteceu com a chérrette, como era chamada a dançarina com ares de ninfa que dominou seus desenhos. Flutuando de felicidade, ela aparecia na maioria das vezes no vácuo, como em um cartaz de 1894 para o Eldorado, um music-hall da moda [...] Suas pernas não carregavam o peso do seu corpo e, ousadamente descobertas, dançavam no ar, enquanto alguns palhaços a contemplavam em adoração. Ela era uma atriz, e seu charme era feito de artifício [...] Irrequieta e provocante, a chérrette era uma figura de descarado convite ao sexo, mas sua suspensão enfraquecia a corporalidade da sua presença e removia sua pantomima de desejo para o reino da fantasia."

⁷⁶- A litografia permite a reprodução em série e ao mesmo tempo preservando a qualidade da obra original - a par com os artistas elevou o cartaz ao estado de arte. Uma arte que se fez descentralizada e longe das antigas elites, acessível a todos. Efêmero como meio dada a sua grande exposição ao ambiente e a fragilidade do seu suporte o cartaz é sobretudo comunicação embora em constante trânsito em direção à arte. Este constante desequilíbrio advém sobretudo da reprodução em série em confronto com a proposta do objecto único, o cartaz suplanta esse limite colocando a seriação como um atributo extraordinário elevando o valor da obra através de outras qualidades que não a da escassez, substituindo-a pela acessibilidade, gratificação estética, comunicacional, registo histórico. Walter Benjamin define-o do seguinte modo: *"Many years ago, on the streetcar, I saw a poster that, if things had their due in this world, would have found its admirers, historians, exegetes and copyists just as surely as any great poem or painting. And, in fact, it was both at the same time. As sometimes the case with very deep, unexpected impressions, however, the shock was too violent: the impression, if I may say so, struck with such force that it broke through the bottom of my consciousness and for years lay irrecoverable somewhere in the darkness."* BENJAMIN, Walter, (2002) *"The arcades project"*, EXxhibitions, Advertising, Grandville. p. 173-74 The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England. ISBN 0-674-04326-x

⁷⁷- Sendo que aportariam muito mais ao que viria a ser o movimento da Arte Nova do que a qualquer correspondência com os valores Victorianos em voga no seu tempo, fê-lo através da simplificação das suas composições e desenhos, aumentando a escala das figuras e da tipografia, num desejo de fixar a beleza idealizada, a vida burguesa e os seus prazeres, as mulheres livres e independentes, divertidas como tema central.

Em 1866 abre a sua impressora em Paris e em 1869 elabora e produz o cartaz para "Le petit Faust", que torna o seu trabalho reconhecido pelo público. É já em 1880 que Chéret desenvolve o método ao ponto de conseguir aplicá-lo num espectro de 5 a 7 cores diferentes⁷⁸, através das quais consegue criar uma gradação de cores supra impostas.

As pedras litográficas eram trabalhadas por Chéret pessoalmente. Aplicava uma técnica artística para obter um estilo de poster único, ultrapassando a sua identificação como meio/publicidade para o domínio do objecto de observação. O uso inovador da sua técnica aliado ao conhecimento e uso de informação gráfica proveniente de grandes artistas do passado ditá-lo-ia como o impulsionador da arte do poster.

Há efectivamente uma transição do cinzento tonal que formava mancha e ocupava as ruas de Paris para o colorido que lhe é dado pelos posters de Chéret. O poster torna-se o principal veículo de comunicação para eventos de entretenimento em Paris. Um tipo de arte exterior em constante renovação que propiciaria a educação estética das massas ao ponto de se tornar desejo e objeto de coleção.

No auge desta proliferação, muitos destes cartazes eram já tão procurados que seriam arrancados ainda antes da cola secar⁷⁹. A exposição natural do poster permitia ainda que este fosse assumido como arte da vida real, que ignorava a necessidade de tela e molduras douradas.

6.5 Momentos e movimentos

Contribuíram para além de Chéret, na efectivação do cartaz como um produto eminentemente transversal a todas as classes no período de 1868-1890 em Paris, entre outros: - Edouard Manet⁸⁰(1832-1883) e Leonetto Cappiello⁸¹ (1875-1942). Estes popularizariam os temas da nocturna onde se faziam representar jovens mulheres vestidas elegantemente à moda da época, conjugando a tipografia e a mensagem publicitária com a ilustração e o desenho de cartaz.

⁷⁸- Chéret é reconhecido como o criador da litografia multicolor, (a litografia produziria sobretudo a partir do preto - eventualmente utilizando as cores vermelho azul para destacar algo na informação, não utilizando a cor como elemento gráfico da composição) este processo seria ainda mais complexo, para cada cor terá necessariamente de haver uma pedra particular que imprimissem a camada desenhada para essa cor a representar no trabalho final, o que limitava necessariamente a produção e o número de cópias possíveis para uma procura que largamente ultrapassa a oferta.

⁷⁹- SWEETMAN, David. (1999) "*Explosive Acts: Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon, and the Art and Anarchy of the Fin-de-Siècle*". p. 257, New York": Simon & Schuster.

⁸⁰-De acordo com CATE, Phillip Dennis, MURRAY e THOMSON, (2000) na obra "Prints abound" p. 15 Editors Office, National Gallery of Art, Washington. ISBN 0-89468-277-6, Manet terá sido o primeiro artista a criar uma litografia colorida original, inspirado pelo resultado obtido por Chéret. Afirma: "*His Polichinelle of 1874 is the first instance of a French artist using color lithography to create an artistic print.*"

⁸¹- É o primeiro a quebrar com a tradição da representação realista na criação dos seus cartazes utilizava ou iconografia poderosa que misturava a fantasia com o produto promovido, ou ao invés eliminava simplesmente qualquer relação entre o produto e a imagem. ISKIN, Ruth E., (2014) "The poster: art, advertising, design, and collecting, 1860s-1900s" Cap. 6, p. 238, University Press of New England, 2014 ISBN 978-1-61168-617-3

A conjuntura única, propicia à criação de eventos através de uma mistura de escritores e artistas estrangeiros com o submundo parisiense onde dominava a “*joie de vivre*” – prostitutas etc.

A confirmação dar-se-á com o advento da “Belle Epoque” 1891 -1900 onde se destacam, Henri de Toulouse Lautrec⁸² (1864-1901) e Théophile Alexandre Steinlen⁸³ (1859-1923). A *Belle Epoque* terá como início o cartaz de Toulouse-Lautrec com o nome “Moulin Rouge” - 1891 peça que constitui a transição do cartaz, que assim se institui como um objecto de admiração e forma de arte, coleccionado, despoletando uma moda que atravessará toda a Europa.

O cartaz passaria a representar aspectos únicos/regionais de cada sociedade. Em França prevalece a “vida de café” em Itália destacam-se os posters das óperas, em Espanha aqueles que anunciam touradas, na Holanda o design de mobiliário, na América o circo. Em 1896 dá-se a primeira exposição completamente dedicada ao cartaz em Reims – na qual terão estado expostos 1690 cartazes⁸⁴.

Em paralelo e também como consequência, Alphonse Mucha (1860-1939), que se fixara em Paris em 1887, na expectativa de fortalecer o seu trabalho artístico, elabora (segundo reza a história por acidente) o seu primeiro cartaz, “*Gismonda*” em 1894. O cartaz era uma encomenda de última hora à gráfica pela atriz Sarah Bernhardt, Mucha oferece-se para realizar o trabalho durante o fim de semana e terá apresentado o mesmo sem autorização do dono da gráfica que ao ver uma cópia terá renegado a obra. O resultado foi um contrato com Sarah Bernhardt para outros cartazes promocionais.

Mucha torna-se assim, através do sucesso do seu trabalho e consequente exposição pública, o principal responsável pela emergência da Arte Nova⁸⁵. A obra de Mucha contribuirá também para transformação do cartaz como peça urbana de exterior para uma peça de interior e privacidade.

⁸²- Os cartazes de Lautrec seriam inovadores não só ao nível da estética mas também na aplicação da técnica, utilizando recursos diferenciadores como o assumir da cor do papel como uma cor base da obra, misturava recorrentemente as suas obras impressas com as pinturas em exposições pelo que se percebe que as considerava de modo igual. A sua obra cartazista proliferou ao ponto de ser alvo desta observação (ISKIN 2014 sobre “Toulouse-Lautrec and Montmartre” (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 2005) “*When the illustrated poster was widely used in the 1890s, the “influence of spectacle” reached a new height. With somewhere between one thousand and three thousand copies of Toulouse-Lautrec’s Ambassadeurs poster for Aristide Bruant pasted across Paris, La Vie Parisienne complained: “Who will rid us of this picture of Aristide Bruant? You cannot move a step without being confronted with it.”*”

⁸³-CATE, (2000): “*Steinlen’s printed work was, in fact, one of the most visibly pervasive and influential artistic phenomena of the 1890s and early twentieth century — perhaps even more so than the posters of Chéret and Toulouse-Lautrec.*”

⁸⁴- CATE, Phillip Dennis, MURRAY e THOMSON, (2000) na obra “Prints abound” Cap. 1, p.70, Editors Office, National Gallery of Art, Washington. ISBN 0-89468-277-6

⁸⁵- A Arte Nova relaciona-se de um modo curioso com o território do cartaz, uma vez que o cartaz é uma das suas melhores traduções e no entanto este é ao mesmo tempo um dos grandes representantes do que ela procurava combater – uma sociedade industrial, onde primavam as deficientes condições laborais das quais resultava um conjunto de produtos de má qualidade. Entende-se que ao introduzir o elemento natural, orgânico, pleno na sua beleza, este funcione sobretudo como ponto de equilíbrio para uma sociedade que começava a compreender a realidade da industrialização.

Por contágio neste período e movimento, temos Aubrey Beardsley (1872-1898), cujo trabalho, quer como ilustrador, quer como teórico e criador de cartazes acabaria por definir um estilo próprio e inovador, surpreendendo a realidade inglesa de então⁸⁶. Beardsley foi responsável por um manifesto/ensaio *“The Art of the Hoarding”*⁸⁷ que transformaria o modo como se observava a arte e a publicidade. Isto uma vez que no documento em questão defende que estas podem conviver, e resultar uma na outra, que o poster havia já justificado o seu sentido de existência, ao contrário da imagem/arte cujo fim não é mais do que ser pendurado numa parede e observado, sem outro propósito útil ou intenção de fazer parte da existência humana.

Na primeira década do século XX o caso português não se diferencia dos restantes movimentos que ocorrem no território do cartaz na Europa, estando muito mais próximo de ser um reflexo dos mesmos, concretizado com particularidades/limitações técnicas, sociais, geográficas.

Em Portugal cartaz procura primeiro estabelecer-se como forma, transformando uma expressão que fora iminentemente textual em visual, integrando estes dois elementos num só discurso. A tipografia ganha uma expressão plástica para além da dimensão literal que lhe é inerente. Ainda que envolto numa formalidade naturalista o cartaz português ocupa-se sobretudo de o adaptar aos valores da Arte Nova.

A década que corresponde ao intervalo 1910 – 1920 tem como apogeu estético no cartaz o Expressionismo Alemão, a repetição de elementos/temas determinaria o fim da Arte Nova, (não é indiferente ao facto a realidade de que Mucha se tenha dedicado à pintura e abandone por completo o trabalho em cartaz uma decisão aparentemente natural uma vez que foi o mesmo caminho escolhido por Chéret).

Entre processos de renovação locais (Scotland's Glasgow School, Secessão de Vienna e a Deutscher Werkbund – abandonam o natural em favor da geometria) o cartaz ganha novo destaque através do seu uso como ferramenta de propaganda na primeira Grande Guerra Mundial⁸⁸, no período que a compreende o cartaz é o principal ponto de contacto entre as gentes e as necessidades de cada estado.

A America que abraçara o cartaz em pleno no fim do séc. XIX, encontra aqui um terreno fértil para aplicar as suas técnicas de apelo às massas, estes métodos e técnicas seriam habilmente replicados

⁸⁶- ISKIN, (2014) p.46-47, *“In Avenue Theatre, A Comedy of Sighs! the utterly flat female figure is partially covered by the dotted pattern of a transparent curtain. Hiatt reported on the reactions to the poster: It “has been so enthusiastically received, on the one hand, as a new revelation, and so passionately condemned on the other.”*

⁸⁷- Disponível [em linha] <http://www.cypherpress.com/content/beardsley/prose/hoarding.php> [consultado em 06-06-2018]

⁸⁸- Que tomou lugar de 1914-1918

por outras potências⁸⁹. O expressionismo alemão encontra no cartaz o veículo para explicar a sua força emocional que longe da realidade se grava dramaticamente no olhar do observador. O resultado é um corpo de obra de onde o exercício do desenho é visível, a tipografia aplicada nos cartazes esta a par da intensidade do restante conjunto representado, onde o uso da cor se apoia fortemente nas técnicas utilizadas pela gravura japonesa.

De entre os representantes deste momento particular da história do cartaz destaca-se Oskar Kokoschka (1886–1980) cujo trabalho traria para a rua uma expressão nova, o cru em detrimento do belo, a tipografia trabalhada em completo favor do representado, o choque e o bizarro expostos ao olhar de todos, longe dos motivos decorativos que até aí eram normais neste tipo de representação.

A imagem passa a exercer domínio sobre a mensagem, no caso dos cartazes portugueses de cinema apresentam-se como intervalos do filme, destacando cenas particulares, locais que se repetem na obra filmada e os actores que compõem o elenco. Inicia-se um processo de apuramento e síntese formal do qual não haverá uma tradução estável/constante, a vontade por uma expressão mais objectiva do representado é em Portugal repelida por uma elevada iliteracia, que se traduz ao mesmo tempo numa iliteracia visual.

Segue-se o Modernismo e a Art Deco⁹⁰, a proliferação pós-guerra de movimentos artísticos⁹¹ em paralelo com o início do ensino do que viria a ser a formação em design gráfico e publicidade, proporcionam o terreno fértil para o desenvolvimento do movimento internacional decorativo – Art Deco, cuja estética vogava o minimalismo e elegância formal, a tipografia recta e angular, procurando reflectir os temas contrastantes da modernidade, a máquina, a força e a velocidade, com o exotismo iminentemente colonial.

Destaca-se A.M. Cassandre⁹²(1901-1968), que populariza a técnica de aerografia traduzindo a expressão polida da superfície das máquinas para o cartaz aliada a uma geometrização profunda das formas⁹³. Cassandre advogava que o cartaz devia responder sempre a três problemas, um

⁸⁹- Exemplo do caso soviético explorado por Kenez, Peter (1985) “The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929.” New York: Cambridge UP, ISBN 9780511572623

⁹⁰- A expressão Art Deco advém da “Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes” de 1925

⁹¹- O Cubismo, Futurismo, Expressionismo e Dadaísmo, na antiga URSS o Construtivismo que viria a influenciar toda uma geração de artistas de cartazes ocidentais pela mão de Lissitsky, Rodchenko, Klutis, etc.

⁹²- “Cassandre” pseudónimo de Adolphe Jean-Marie Mouron, foi criador de cartazes de publicidade, pintor e designer tendo criado três fontes tipográficas. De origem Franco-Ucraniana, destaca-se sobretudo na estética da Art Deco. [em linha] <https://www.cassandre.fr/note-biographique-cassandre> [consultado em 06-06-2018]

⁹³- Sobre o seu processo geometrico temos segundo Mouron :- “*In his 1926 text, Cassandre alluded only indirectly to his methods of composition. Clearly, he did not want the hurrying passerby to be aware of the underlying geometry of his posters. Arts est celare artem. This was always his guiding rule. But whether the geometrical foundation of his composition remains hidden or not, it is always there. It always plays a vital part in the immense aesthetic satisfaction we feel when we behold Cassandre’s work.*” Henri Mouron, AM.CASANDRE.1984, Translated by Schirmer / Mosel Production [em linha] <https://www.cassandre-france.com/chapter-2> [consultado em 06-06-2018]

visual/óptico, outro gráfico e por último poético – apresentam-se as respostas como elementos dinâmicos do cartaz perante o observado, o ser visível, visto e por isso interessante de ser observado, o gráfico na tradução do que procuramos representar e por fim a poética que associa o que está escrito no cartaz com a imagem produzindo no observador um novo significado iminentemente emocional, que segundo Cassandre⁹⁴ devia sempre resultar numa obsessão.

Enquanto noutras áreas da comunicação (e outras geografias) o cartaz reforça o movimento de abandono do naturalismo, aproximando-se dos movimentos da Art Deco e do Cubismo em particular, no caso português o cartaz mantém-se refém de uma tipologia gráfica clássica que não se permite⁹⁵ a grandes inovações estético/formais.

Emerge a Bauhaus⁹⁶ (1919-1933), eleva-se a qualidade das composições gráficas e aprimora-se o processo. De entre os participantes/alunos destaca-se na área do cartaz Joost Schmidt (1893-1948), que produziu cartazes fazendo uso da geometria e espaço negativo. Schmidt desenhava também a tipografia principal da Bauhaus entre outras nestes campos destacar-se-ia também na Bauhaus Herbert Bayer, criador da tipografia Bayer Universal, aluno de Johannes Itten e Wassily Kandinsky, capacitado de uma linguagem capaz de manipular a seu prazer e de modo equilibrado volumetria, planos e simplicidade formal geométrica aliado a um domínio da aplicação da cor.

Em simultâneo Walter Dexel (1890-1973) desenvolve uma linguagem com base no construtivismo, abrindo caminho para o abstraccionismo geométrico no território do cartaz.

É relevante mencionar o trabalho de John Heartfield (1891-1961) Dadaísta convicto cujos cartazes de imagens fotográficas manipuladas trouxeram para o cartaz uma construção da realidade sob princípios assentes no fantástico.

Na ilustração estamos no que viria a ser o despontar da denominada era dourada (quanto ao seu crescimento e aceitação, sendo que somente em 1937 se lança o primeiro número da “detective comics” e em 1938 a “Action Comics” a primeira trás ao mundo a personagem de Batman e a segunda a do Super-Homem) dos comics, em 1928 Wanda Gág cria e publica “Millions of cats” o particular interesse da obra está para além da originalidade estilística que tornaria Wanda Gág uma das mais inovadoras ilustradoras da sua época.

⁹⁴- Henri Mouron, AM.CASANDRE.1984, Translated by Schirmer / Mosel Production [em linha] <https://www.cassandre-france.com/chapter-2> [consultado em 06-06-2018]

⁹⁵- Salvo excepção – como o exemplo do cartaz elaborado para o filme “A dança dos Paroxismos” de autor desconhecido, filme do realizador Jorge Brum do Canto onde se nota o uso de valores de Art Deco.

⁹⁶- Fundada na Weimar Republic, por Walter Gropius a Bauhaus foi a escola de design alemã, e lançou as fundações para o futuro ensino do design em todo o mundo, primava pelo contato dos seus alunos entre a tecnologia e as diferentes artes, partilhando conhecimento e produzindo tendo como objectivo final o uso pelas massas.

Em 1936 surge o primeiro número de Superman, toda uma geração de crianças e adultos fixa o olhar no ecrã de cinema enquanto se mostram as primeiras imagens de “Branca de Neve” na versão de Walt Disney, o que projeta as indústrias de concept art, storyboards etc.

As décadas e 30 a 40 do século XX não trazem ao caso do cartaz de cinema nacional inovação salvo o trabalho de teor/características autorais onde se explana para além da comunicação essencial, o estilo do autor e as particularidades do seu corpo de trabalho.

O cartaz compactua silenciosamente com os padrões desejados pelo Estado Novo quer ao nível do tema que no classicismo da expressão que se lhes aplica. É sobretudo na representação dos elementos históricos portugueses, indiciados ora de maneira subtil ora óbvia que os artistas fundamentam o comunicado em cartaz⁹⁷.

De 1938 a 1950 o cartaz seria de novo convocado para a guerra⁹⁸, e pós-guerra, como um meio complementar visto a rádio ter ocupado o seu lugar no trono da veiculação da mensagem. A introdução do “offset”⁹⁹ e o correspondente declínio da litografia, a criação de outros formatos mais efémeros e portáteis/perenes no contacto com as massas, e a aplicação de material fotográfico aos cartazes (que se inicia na URSS na década de 20) mudaria a realidade do cartaz para sempre tornando-se a aplicação de fotografia tão ou mais popular no cartaz que as ilustrações.

O cartaz passaria então a ocupar por completo o seu lugar na publicidade “mainstream”, (ainda que alvo de um processo de transformações gráficas e de estilo que acompanha cada época) e em particular na promoção da indústria do entretenimento de massas, na qual o cinema tem um lugar dominante.

Impelido por um tipo de custo de produção que se torna praticamente residual e por isso mesmo capacitado de uma facilidade de duplicação ímpar, o cartaz deixa cada vez mais de ser

⁹⁷- Uma vez mais se releva o lugar a excepção, ora através do trabalho autoral, ora através de uma ou outra obra que quebram completamente qualquer aparente monotonia e consenso. Temos a título de exemplo o trabalho de António Soares para o filme “Feitiço do Império”, ou o de Mário Costa para “Pôrto de Abrigo”.

⁹⁸- A segunda grande guerra ocorre de 1939 a 1945 e tem como ponto de partida as consequências geradas pela primeira guerra mundial vinte anos antes, nomeadamente sobre o território alemão e os seus cidadãos. [em linha] <https://www.britannica.com/event/World-War-II> [consultado em 06-06-2018]

⁹⁹- “O offset distingue-se da tipografia pela fácil obtenção de imagens a cores com bastante pormenor. Essa qualidade de impressão deriva da chapa (matriz) que é responsável por uma cor, que em conjunto com outras três, possibilita a impressão de imagens a cores com elevada definição. Depois de se obter o ficheiro digital (o que se acontece numa fase chamada de pré - impressão) com o original que quer reproduzir preparado, este é enviado para uma máquina (RI P) que o separa pelas cores normalmente usadas em offset, ou seja o Ciano, o Magenta, Amarelo e o Preto. Estas cores são gravadas em cada chapa separadamente. A máquina de impressão recebe essas chapas e coloca - as no cilindro, onde vai receber a tinta e a água (solução de molha) e por conseguinte vai transmitir a tinta para o papel, As cores são colocadas em registo perfeito que, em sobreposição, vão reproduzir uma gama de cores (CMYK) para a obtenção de um impresso com imagens a cores. A impressão offset é definida por ser indirecta (por passar da chapa para o caucho), planográfica e identifica - se como uma impressão suave, com muita definição, e composta por pontos (trama).” SILVA, João David Botelho, (2011) “Caracterização Físico-Química de Sistemas de Molha para Impressão offset - A Influência de aditivos.”Cap.1 p.9 “A tecnologia de impressão offset”, ISEC

simplesmente um meio, para se tornar uma linguagem que se adapta à realidade dos locais e situações onde é criado.

A segunda metade do século XX confirmará os Estados Unidos da América como grande potência da promoção comercial, com particular ênfase na produção “made in USA” que é exportada como valor para todo o mundo. É por isso normal que alguns dos mais conhecidos e prolíficos criadores de cartazes da primeira metade e mesmo da segunda metade do século XX viessem a ser americanos e que o cartaz fosse um dos meios de eleição para chegar aos diferentes públicos.

Em Portugal este é o momento que marca a chegada das primeiras multi-nacionais de comunicação que a par do maior acesso à tecnologia de “offset” alteram o panorama da produção artística, afastando lentamente o desenho e a ilustração do processo criativo do cartaz de cinema substituindo-o sobretudo por composições fotográficas, ou meras fotografias sobre as quais se aplica um texto.

O percurso proposto neste capítulo torna óbvias as ligações não só entre o desenho, a ilustração, os meios reprodutivos e a arte pública, mas também entre o cartaz, a cidade e o cinema. Este ecossistema permitiu a cada um dos intervenientes proliferar, introduzindo-se no dia a dia ao ponto de arriscar a banalidade.

Ao cartaz sobra-lhe a peculiaridade das suas expressões artísticas sediadas na qualidade individual dos seus criadores e força dos movimentos. No caso do cartaz de cinema em particular, abona-lhe o facto de trabalhar um território de ideias, sendo determinante para o seu sucesso como objeto, a eterna promessa de um sonho.

7 - O cinema Português e os seus cartazes

A história possível do cinema será necessariamente escrita em paralelo com a história do cartaz, isto porque, em primeiro lugar o cartaz seria durante muito tempo o meio privilegiado de publicitar o cinema, depois, porque ambos partilham de uma dose de ignorância relativa à sua preservação, à perenidade e/ou relevância da sua matéria para o futuro o que torna vasto qualquer estudo sobre esta tipologia de objectos, onde existe sempre um novo indício a investigar. É sobretudo a fragilidade do meio – cartaz – uma das razões pelas quais é frequente não existir qualquer prova preservada de cartaz de inúmeras obras de cinema, outras razões estarão diretamente relacionadas com o investimento necessário para criar tais peças ou a ausência de necessidade da existência das mesmas no seu tempo.

A história do cinema português é dividida segundo Tiago Baptista¹⁰⁰ em dois grandes períodos, do início 1895/6 até aos anos 50 um período que define como “ desfasado não só dos principais desenvolvimentos estéticos do cinema mundial, mas também da própria realidade social do país” e outro que parte do “Cinema Novo Português”¹⁰¹ até aos anos 80 com a maturidade do cinema português a atingir mercados internacionais. Por razões estritamente ligadas ao processo escolhido para investigar os objectos em questão (cartazes do final do séc XIX a XX) decidiu-se emparelhar o estudo dos mesmos em 2 fases distintas, a primeira que compreende o período de 1895 a 1930 e conserva em si sobretudo o que foi a produção de cinema mudo em Portugal. A segunda que se relaciona com o sonoro e todo um período de cinema que actua (salvo rara excepção) sob a mesma plataforma conceptual/formal que irá de 1930 até 1960.

Assim compete-nos estabelecer uma ponte entre a matéria que deu origem ao objecto de estudo desta dissertação para nela possamos encontrar indícios que nos possam ajudar a decifrar algumas das opções artísticas tomadas na ilustração/desenho destas peças e encontrar se e quando possível paralelos nos territórios artísticos que lhe são contagiantes. É portanto indispensável esta compreensão para a correta interpretação dos cartazes uma vez que capacita em primeiro lugar à investigação e também a quem se ocupar de a ler, a informação mínima sobre as obras cinematográficas que cada um dos cartazes estudados representa.

Dedicamo-nos sobretudo às longas-metragens salvo referência excepcional justificada. Casos haverá em que, quer por opção criativa, quer por ausência de dados gráficos os filmes mencionados

¹⁰⁰- BAPTISTA, Tiago (2009) - “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. “ Revista Estudos do Século XX. Nº 9

¹⁰¹- DA CUNHA, Paulo Manuel Ferreira (2014) “O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)” - tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, Instituto de Investigação Interdisciplinar Universidade de Coimbra. - Embora DA CUNHA balize o novo cinema de 1949 a 1980 por considerar que é nesse ano feita a “...remodelação da Cinemateca Portuguesa no contexto da reorganização institucional do pós 25 de Abril...” p.4 mas está de acordo com a ideia de “...contraposição entre “velho cinema” e “novo cinema”...” p.4

não se encontrem representados no estudo final. Assim é, para que se compreenda e respeite a narrativa cronológica do cinema e possibilite ligações causa efeito, como exemplo um cartaz que seja elaborado através de uma composição fotográfica poderá traduzir uma expressão gráfica ilustrada realizada prévia ou posteriormente, fazendo com que embora não se enquadre na esfera de estudo desta dissertação exista validade no reconhecimento da existência do mesmo.

A referir que esta recolha/resumo relativa aos dois momentos estudados do cinema português se fez após o contacto com obras como, *“Breve história do cinema português (1896-1962)”*¹⁰² e *“Cinema Português – Um guia essencial”*¹⁰³ de Paulo Cunha e Michelle Sales, que enquadram ambos os momentos por nós estudados de uma maneira sucinta e pragmática, *“Em busca de um novo cinema Português”*¹⁰⁴ de Michelle Sales sobretudo quanto ao debate estético do século XX, artigos como o de Mauro Neves *“O cinema português anterior a 1974”*¹⁰⁵ que procuram resumir o tema concentrando-o à semelhança das obras anteriormente mencionadas, *“Para uma história das histórias do cinema português”*¹⁰⁶, *“Sobre Ferreira, Carolin Overhoff. O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade”*¹⁰⁷ que elabora sobre a ideia e divórcio entre o cinema português e o seu público partindo de um resumo da obra de Carolin Overhoff, a questão de *“O “heróico cinema português”: 1930-1950”*¹⁰⁸, de Carla Patrícia Silva Ribeiro que explora a produção cinematográfica durante o período de vigência do Estado Novo, *“Introduction: On Portuguese Cinema”*¹⁰⁹ por Clara Rowland que procuram o verdadeiro conceito de “cinema português.

¹⁰²- COELHO, Jacinto Prado, Et all (1978) Biblioteca breve- 1ª edição

¹⁰³- DA CUNHA, Paulo Manuel Ferreira (2014) “O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção(1949-1980)” - tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos - Instituto de Investigação Interdisciplinar Universidade de Coimbra.

¹⁰⁴- SALES, Michelle (2011) “Em busca do novo cinema em português”, Covilhã, ISBN: 978-989-654-064-7

¹⁰⁵- NEVES, Mauro (1998) , Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, Sophia University, No.33

¹⁰⁶- DA CUNHA, Paulo Manuel Ferreira (2016)– Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Portuguese Journal of the Moving Image - Aniki vol. 3, n.º: 36-45 | ISSN 2183-1750 doi:10.14591/aniki.v3n1.231

¹⁰⁷- GUIMARÃES, Pedro Maciel (2014) Imagofagia – revista de la asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, São Paulo: Alameda, 236 pp., ISBN 9788579392436

¹⁰⁸- RIBEIRO, Carla Patrícia Silva (2011) “O heróico cinema português”: 1930-1950 . História. Revista da FLUP - Porto, IV Série, vol. 1, pp. 209-220

¹⁰⁹- ROWLAND, Clara, (2017) Universidade Nova de Lisboa , VIEIRA, ESTELA, Indiana University Bloomington - Journal of Lusophone Studies 2.1

7.1 As primeiras manifestações - 1895-1930 – Mudo

De modo a conseguir-se um entendimento geral do ambiente que compreende a realidade dos cartazes de cinema português, definiu-se como essencial investigar quais foram as obras, realizadores, temas e tempos que definem. Far-se-á neste capítulo, dividido em dois momentos diferenciados (o primeiro que compreende o espaço de tempo desde o aparecimento do cinema em Portugal até 1930 e o segundo de 1930 a 1960), uma narrativa do cinema português sobretudo respondendo aos filmes e às suas temáticas e no final de cada uma das partes seguir-se-á a análise dos cartazes seleccionados mediante a metodologia definida no capítulo terceiro.

O caso do cinema português não deve à história (como em outros casos da nossa história) um atraso forçado ou sequer ignorante, de facto separam-nos das primeiras sessões dos irmãos Lumière em Paris em 1895¹¹⁰ menos de um ano.

Destacam-se dois nomes e consequentes momentos que ocorrem para o que terá sido a primeira manifestação do cinema português:

Primeiro Edwin Rousby que em 18 Junho de 1896 no Real Colyseu, Rua da Palma em Lisboa – concretiza-se através da iniciativa de António Manuel dos Santos Júnior a sessão de Animatographo Rousby¹¹¹. Rousby ampliava a emoção do público fazendo recurso a vozes de actores atrás da tela projectada ou de uso de instrumental “in loco” para atingir o mesmo efeito.

Depois, Francisco Pinto Moreira, electricista de profissão apresenta no Porto o Animatographo Português¹¹², máquina que terá sido construída por si mesmo apresentado à imprensa em 27 de Agosto de 1896 no Teatro do Príncipe Real. Viria a registar a inauguração dos caminhos de ferro de São Bento no Porto a 7 de Novembro de 1896 assim como Aurélio Paz dos Reis.

Aurélio Paz dos Reis realiza a filmagem dos seus primeiros momentos urbanos e naturais em Setembro de 1896, tendo a primeira sessão cinematográfica sido realizada em 12 de Novembro do mesmo ano, no Porto, no antigo Teatro do Príncipe Real. Porém esse inicio quase paralelo é subitamente alvo de um fim prematuro como resultado de pouca aceitação e alguma desilusão do mesmo relativamente à prática da arte cinematográfica e limitações técnicas que viriam a retirar-lhe todo o interesse desta a actividade (o facto de ter adquirido uma máquina de filmar a um dos

¹¹⁰- COELHO, Jacinto Prado, Et all (1978) “Breve história do cinema português”, p.7 Biblioteca breve- 1ª edição

¹¹¹- 18 de Junho de 1896 - Apresentação do ANIMATOGRAPHO ROUSBY, no Real Coliseu (Lisboa): “encanta e maravilha, por ser a reprodução da vida” (“Diário de Notícias” - 19 de Junho). [em linha] <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro004.html> - [consultado em 06-06-2018]

¹¹²- DA CUNHA, (2013)

concorrentes dos irmãos Lumière – máquina esta que não lhe permitia gerar o positivo do filme sendo pois obrigado a enviá-lo obrigatoriamente a Paris para revelação).

Seria Manuel Maria da Costa Veiga¹¹³ em 1899 a providenciar uma força renovadora primariamente documental (ligada à família Real Portuguesa – contrastando culturalmente com as opções tomadas por Paz dos Reis que opta por captar o povo ao invés das suas elites) consciente do valor histórico da sua recolha de imagens que se viria a transformar depois de uma parceria com Otávio Bobone na primeira produtora cinematográfica a Portugal Film.

“O Rapto duma Atriz” em 1907 viria a ser o primeiro filme português ainda sob o formato de curta-metragem feito propositadamente para ser integrado na revista Oh!Da Guarda. Este filme era usado dentro da peça como um dinamizador, como que numa ilusão no final do primeiro acto anunciava-se que a actriz principal teria sido raptada razão pela qual o espetáculo teria de ser interrompido, mas que a polícia estava em perseguição dos criminosos, apagadas as luzes da sala projeta-se o filme onde depois de alguns imprevistos a heroína é salva e trazida de volta para a peça, momento no qual a actriz volta ao palco. A ideia terá sido de Lino Ferreira (atribuído como parceria com o fotógrafo João Freire Correia) um homem ligado ao teatro que tinha observado tal artifício numa peça em Paris¹¹⁴.

Revela-se aqui curiosamente o uso do meio cinema, a aplicação da imagem em movimento como complemento de um meio clássico. Há no uso inteligente da tecnologia um índice criativo elevado deixando desde logo claro que este era um meio válido e de futuro para o público em geral capaz de captar emoções e manipular emoções de um modo completamente inovador à época.

7.2 Produtoras de cinema mudo

Em 1909 funda-se a Portugália Filmes de João Correia e Manuel Cardos Pereira, também ela começando por documentar a realidade (como exemplo o documentário - A Catástrofe de Benavente - feito sobre o sismo de 6.3 na escala de Richter 1909 em Benavente/Salvaterra de Magos onde terão falecido cerca de 40 pessoas – este documentário terá mais de 22 cópias exportadas dada a sua qualidade artística e o inusitado da situação) , viria a produzir a primeira longa-metragem de “enredo” tomando como tema o infame “Os Crimes de Diogo Alves” de 1911 conhecido criminoso português do século XIX.

¹¹³- COELHO, Jacinto Prado, Et al,(1978), “Breve história do cinema português”, p.14 Biblioteca breve- 1ª edição

¹¹⁴- NEVES, Mauro (1998), Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, p.171 Sophia University, No.33

Equipados somente das referências culturais e de uma inocência capaz, primeiro o realizador Lino Ferreira e depois João Tavares constroem uma obra que se reveste ao mesmo tempo do exagero dramático na representação que se achava necessário aportar para a tela na ausência da presença física do actor perante o espectador e de uma portugalidade que ali via representado um dos seus maiores vilões. Seria imortalizado, repetindo e expondo incessantemente todos seus actos ignóbeis, moralizando uma audiência cuja iliteracia rondava então uns colossais 73%, a despertar para todo um novo mundo de informação em movimento.

A Empresa Cinematographica Ideal fundada em 1909 por Júlio Martins Costa procurava a “realização de filmes tendo por base assunto português, interpretados pelos melhores actores do teatro do tempo” (Ribeiro, 1983:49), tinha a seu favor para além do foco no tema nacional o facto de controlar por completo a produção, distribuição e exibição dos seus filmes, produziria a primeira reconstituição histórica do cinema português “Rainha Depois de Morta” sobre o romance de D. Pedro e Inês de Castro. A Ideal encerraria portas após um incêndio de grandes proporções em 1911.

Até 1918 viriam a produzir-se quatro filmes de enredo – “Os chapéus” - 1910 (monólogo/drama); “O casamento do Zé Gordo” -1910 (comédia) “A dança dos Apaches” -1912 (drama) e “Pratas; o Conquistador” 1917 (comédia)

O é publicado o decreto nº 3354 de 10/09/97– que propõe a primeira implementação de uma censura quanto ao conteúdo a ser exibido em cinema– Bernardino Machado viria a ser marcante para o modo como se desenvolveu o cinema português, estabelecidos os valores a seguir, as directrizes moralizantes e a definição do cinema como um lugar de distração sem conexão com a realidade da vida portuguesa.

Alfredo Nunes de Matos criava em 1910 a Nunes de Matos & Cia, que passaria a ser a Invicta Filmes (1912) o principal estúdio de cinematográfico português do cinema mudo em 1917 pertencendo a Nunes de Matos e ao banqueiro José Augusto Dias.

Em 1918 assinam um convénio com a Pathé – da qual recebem filme virgem em troca dos direitos de exibição no mercado europeu dos filmes produzidos pela Invicta Filmes. No mesmo ano ainda como resultado da colaboração com a Pathé produzem o filme “As aventuras de Frei Bonifácio” realizado por Georges Pallu que irá realizar muitos dos filmes dos quais os cartazes são objecto de estudo desta dissertação – sendo eles “A Rosa do Adro”(1919), “O comissário de Polícia” (1919), “Os Fidalgos da Casa Mourisca” (1920), “Amor Fatal” (1920), “Barbanegra”(1920), “Amor de Perdição “(1921), “Quando o Amor Fala” (1921), “Destino” (1922), (maior sucesso de bilheteira

do cinema português até 1930), “O primo Basílio” (1923).

Também da Invicta Filmes fizeram parte os realizadores, Rino Lupo, Leitão de Barros (nome incontornável do cinema português), António Pinheiro (Tinoco em Bolandas), Augusto Lacerda, (Tempestade da Vida) Costa Macedo e Henrique Alegria (O glorioso Raid Lisboa-Rio de Janeiro). Em 1923 após termino de contrato com a Pathé a empresa procura temas e produções que visam o mercado europeu, daí surge também dirigida por Pallu “Cláudia “ e “Lucros ilícitos “ completos opostos quer na trama quer no sucesso o primeiro aufere de um destacado interesse pelo público e o segundo de um completo desinteresse do mesmo. 1924 produzem-se as últimas longas metragens da Invicta da qual se destaca novamente um trabalho de Pallu “ A Tormenta” e “Tragédia de Amor” de António Pinheiro (a luta de uma mulher na grande cidade). Apontam-se como causas para o encerramento da Invicta Filmes – o foco na personagem de Pallu – a pobre distribuição - fluxo de filmes estrangeiros.

Leitão de Barros viria a realizar em 1918 três produções para Lusitânia Film (1918-1919) “Mal de Espanha”(comédia de costumes), “Malmequer” (romance histórico) e “O Homem dos olhos tortos” (nunca exibido). No mesmo ano estreiar-se-ia da produtora Portugália Film (cujo maior interesse seria documental) a comédia “As aventuras de Quim e Manecas” por Ernesto de Albuquerque. Dos anos que se seguem destacam-se as obras da Caldevilla Film em 1921 – “Os Faroleiros” (drama dirigido por Maurice Mariaud de algum êxito), “As Pupilas do Senhor Reitor” (sob o romance homónimo de Júlio Dinis também ele dirigido por Maurice Mariaud) em 1923 Rino Lupo que havia fundado a Escola de Cinema no Porto dirige “Os Lobos” (drama pleno de simbolismo). No mesmo ano é lançado “O Fado” (Maurice Mariaud) pela Pátria Film (Henrique Alegria e Raul Lopes Freire), “Os olhos da alma” da Fortuna Films (Roger Lion – conto de Castro Almeida – vida dura do mar – Nazaré), “A Morgadinha de Vale Flor” produzido pela Lisboa Film (Ernesto de Albuquerque – obra de Pinheiro Chagas).

7.3 O advento do Estado Novo

Até ao ano de 1926 muitas das produtoras acima mencionadas fechariam as suas portas à semelhança da Invicta , o que fez com que terminasse a produção de filmes quase por completo na cidade do Porto, preparando ao mesmo tempo o cinema português para uma renovação forçada com o fim da Republica Democrática¹¹⁵ e o advento do Estado Novo, declarando silenciosamente o fim

¹¹⁵- “A Revolução de 28 de Maio de 1926, Golpe de 28 de Maio de 1926 ou Movimento de 28 de Maio de 1926, também conhecido pelos seus herdeiros do Estado Novo por Revolução Nacional, foi um pronunciamento militar de cariz nacionalista e antiparlamentar que pôs termo à Primeira República Portuguesa, levando à implantação da Ditadura Militar, depois autodenominada Ditadura Nacional e por fim transformada, após a aprovação da Constituição de 1933, em Estado Novo, regime que se manteve no poder em Portugal até à Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974. A revolução começou em Braga, comandada pelo general Gomes da Costa, sendo seguida de

do cinema mudo e apolítico cujo epicentro viria a estabelecer-se em Lisboa onde os novos cineastas despertavam para a bi-polaridade de um mundo que se passava a dividir entre o fascismo e o comunismo.

De 1927 em diante destacam-se as obras da Reporter X Film (jornalista Reinaldo Ferreira no Porto) sobretudo comédias “Rita ou Rito?”, “Hipnotismo ao Domicílio” e “Vigário Futebol Club” e o filme do grande mistério da morte da atriz Maria Alves “O Táxi 9297”¹¹⁶.

Fátima Milagrosa, (drama popular dos eventos de Fátima) produzido pela Mello, Castelo Branco Ltda., e dirigido por Rino Lupo que realizaria ainda no mesmo ano “O Diabo em Lisboa” onde se procurava promover a fadista Severa e que terá sido a estreia de Beatriz Costa no cinema. Temos também “Nazaré, Praia de Pescadores” (documentário de Leitão de Barros) em 1928 que marcaria o regresso da Lisboa Filmes que se tornaria o bastião do cinema português até a década de 60.

1929 trazia o grande vilão português “José do Telhado” de novo à tela (dirigido por Rino Lupo) “Maria do Mar” e “Lisboa, Crónica anedótica” de Leitão de Barros colhem o favor da crítica, o primeiro expressando a alma portuguesa, a mistura entre o real e o romance (actores misturam-se com locais - temas reais misturam-se com a ficção romanceada – o mesmo se sucede em “Lisboa Crónica anedótica” que viria a ser o filme de maior sucesso de bilheteira na história do cinema mudo português¹¹⁷) a presença épica do mar e o segundo personificando a cidade de Lisboa transportando-a para o filme, elementos que correspondem às ambições críticas de um Estado Novo que se apoia no cinema para projectar através deste os valores que deverão ser imagem de Portugal.

Compreende este período não só a fase de nascimento do cinema nacional na qual este se encontra quase a par (ainda que à escala) das evoluções do cinema internacional, mas também a sua fase de crescimento e posterior orientação para uma vertente manipulada em prol dos interesses políticos. Se no início a cópia temática e estilística se entende por falta de exemplos de uso, passados 30 anos da sua primeira implementação o cinema português repetia-se nos temas e personagens preparando o modelo que se confirmaria nos anos seguintes.

Feito este breve resumo segue-se a análise dos cartazes seleccionados para o estudo relativamente a este período.

imediatamente em outras cidades como Porto, Lisboa, Évora, Coimbra e Santarém.” [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_de_28_de_Maio_de_1926 - [consultado em 06-06-2018]

¹¹⁶- O caso é explicado por completo no programa anatomia do crime acessível [em linha] <http://media.rtp.pt/anatomiadocrime/artigos/maria-alves-e-o-reporter-que-sabia-demais/> - [consultado em 06-06-2018]

¹¹⁷- Sobre a recepção de Lisboa, Crónica Anedótica, ver BAPTISTA, Tiago (2005) “Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)”, *Ler História*, nº 48, Lisboa, pp. 167-184.

7.4.1 Os Faroleiros

Ver Anexo B p.152

Filme: “Os Faroleiros”

Título Alternativo – *O Faroleiro da Torre do Bugio*

Ano: 1922

Realização: Maurice Mariaud

Autoria: Desconhecido

Nível Representativo

O cartaz de “Os Faroleiros” actua sobretudo no domínio do nível representativo conceptual simbólico.

A este nível encontramos ao centro da imagem como ícone um farol rodeado por uma tempestade, apresenta-se isolado, resistindo à ação intensa que lhe inflige um mar revoltado e sob um céu pesado pleno de drama. Força o entendimento do isolamento e adversidades com que os homens que o ocupam têm de lidar. Esta é a representação simbólica da instabilidade do homem quando este se encontra fora do seu ambiente natural e da luta de quem tem a todo o custo de garantir que a sua tarefa se cumpra estoicamente para que os outros possam sobreviver no mar- *os faroleiros*.

Nível Interactivo

O contacto é feito com o observador partindo do plano central onde se encontra a imagem, este coloca-o num ambiente que à época (1922) seria reconhecido com alguma facilidade, eliminando uma possível distância social do representado para com o observado. A representação enquadrada num plano largo oferece uma visão ampla sobre a situação que ali ocorre, linearmente – um farol resistindo a uma tempestade. O plano é frontal num ângulo ascendente colocando o observador algures no meio da água, na tormenta, inferior quanto aos elementos e à acção.

No aspecto a que se refere a modalidade (que se relaciona com a possibilidade de uma imagem se aproximar do real ou do imaginado), ainda que o cartaz apresente características de representação naturais e passíveis de realidade, rodeia-se de elementos e expressões idealizadas. O que justifica o uso do elemento decorativo do cabo que coroa e ao mesmo tempo dá início à leitura do cartaz - este envolve-se de modo a criar um nó de encapeladura (cujo outro nome é nó de algema)¹¹⁸ - representando os faroleiros que estão de algum modo amarrados ao Farol quando se encontram no meio de uma tempestade, no centro do qual se descobre a concha de uma vieira (*Pecten Jacobeus*)¹¹⁹ símbolo do peregrino desde a idade média (Santiago de Compostela), adensando ainda mais o simbolismo e espelhando a violência dos eventos que ali se passarão o cabo encontra-se na parte inferior do cartaz rebentado numa das duas pontas soltas.

Embora neste caso particular, não nos tenha sido possível estudar em profundidade a cor, o uso de uma só cor é compensado pela densidade e peso das linhas com as quais se compõem a imagem, não existe portanto um aparente uso psicológico da mesma.

¹¹⁸- [em linha] http://knots3d.com/knots/pt_pt/76/n%C3%B3-encapeladura - [consultado em 06-06-2018]

¹¹⁹- RODRÍGUEZ, Manuel Álvarez e CALVO, Laura García, (2012) - La concha del peregrino (*Pecten jacobaeus*), símbolo del Camino de Santiago

Nível Compositivo

A composição é feita de um modo semelhante ao que é desenvolvido para a criação de Ex-Libris¹²⁰ – transportando deste características de informação textual, neste caso divididas entre a parte superior com destaque onde se lê “Os Faroleiros” e na parte inferior onde se descrevem os elementos relativos à produção e realização do filme. Texto esse que dominado pela imagem tem a dupla função de marcar o trabalho e ao mesmo tempo proporcionar uma ligação direta com o conteúdo e o seu significado – no título.

A grelha sob a qual assenta a composição inscreve semelhanças na que origina do trabalho de Leonardo da Vinci “Homem Vitruviano”¹²¹ – duplica-se focando a atenção em dois elementos particulares da composição – a primeira mais pequena que sustenta somente o desenho - o farol – sobretudo na sua lanterna (de onde irradia a luz) e à segunda que abarca todo o cartaz - a concha de vieira. Através do uso da grelha torna-se visível a importância do triângulo na construção da composição, a parte inferior deste sustenta toda a massa de mar revolto que empurra o observador para a parte superior do cartaz onde se encontra o farol e o título.

O sentido de continuidade é trabalhado através da utilização do cabo (corda) que actua como unificador de toda a peça e chave simbólica para desvendar a trama. Forçando o drama a imagem é equilibrada através do uso de linha em movimento contínuo, num desenho que tem semelhanças com o de contorno cruzado, que conforme atrás mencionado cria uma mancha a partir da qual se obtém densidade e por isso valor cromático. Outra semelhança ao nível do exercício do desenho desta peça pode ser encontrada com o trabalho feito em “scrimshaw”¹²² - gravura em osso de baleia normalmente feita por marinheiros, onde se vêem representadas atividades marítimas dramáticas como caça às baleias ou ao cachalote. A tipografia utilizada é composta por letra capital manuscrita/desenhada com um estilo único, possui pormenores serifados e embora tenha um aspecto frágil no título tem um elevado nível de legibilidade.

Ainda que no desenho não se encontre qualquer representação humana esta é implícita ao conjunto texto/cena representada, no farol, idealizado, destaca-se uma singular janela que encontra um paralelo com a janela na qual observamos a cena – procurando uma ligação entre o observador que observa da janela que é o cartaz e a personagem que nos vigia na janela do farol.

A notar o facto de que embora a parte correspondente ao farol tenha sido filmada no Forte de São Lourenço do Bugio também conhecido por Forte de São Lourenço da Cabeça Seca, este não é de modo algum representado no cartaz, sendo representado ao invés um farol exemplar, por ventura de mais acessível reconhecimento visual às massas.

Não foi possível enquadrar esta peça num movimento de arte particular – em 1922 temos em paralelo o Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo e o início do Surrealismo. No entanto o trabalho enquadra-se num resquício do que fora a Arte Nova com o uso de elementos decorativos e naturais que suportam todo o cartaz – elementos que são familiares no território português, conseguimos identificar o uso de cordas e motivos marítimos em particular no Estilo Manuelino – (sobretudo naqueles que são os seus motivos decorativos, cordas entrelaçadas – Sé de Viseu – Torre de Belém em Lisboa - Casa dos Alpoins em Coimbra e conchas Mosteiro da Batalha – Igreja da Vestiária

¹²⁰ - ex·-lí·bris - substantivo masculino de dois números 1. Expressão que designa a legenda, a divisa ou o sinal que usam principalmente alguns bibliófilos e escritores nas obras que possuem e escrevem. 2. Aquilo que representa algo ou alguém (ex.: a Torre Eiffel é o ex·-líbris de Paris). "ex·-líbris", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2013, [em linha] <https://www.priberam.pt/dlpo/ex-l%C3%ADbris> [consultado em 06-06-2018]

¹²¹ - [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man [consultado em 06-06-2018]

¹²² - [em linha] <https://pt.wikipedia.org/wiki/Scrimshaw> [consultado em 06-06-2018]

em Alcobaça – Capelas imperfeitas).

Quanto ao traço ainda que consideremos uma mera curiosidade é possível encontrar um paralelo com o desenho de estudo de Van Gogh para “Uma noite estrelada” de 1889 na parte superior do desenho relativamente ao céu e com a simplicidade e economia do desenho japonês do século XIX em particular a “Grande onda à costa de Kanagawa” de Katsuhika Hokusai - 1830) ou com uma obra de Issho Yada que procura representar uma tempestade gigante no mar – o vento divino – Kamikaze, (Tempestade que terá impedido a invasão Mongol ao Japão em 1281).

A sua particular expressão gráfica faz com que a entendamos como uma peça diacrónica, resultado das experiências visuais do seu tempo¹²³ (a ilustração ao estilo de gravura/litografia fazia já parte da vida do cidadão comum estando presente em jornais, revistas e livros), a acrescentar temos o facto de que Raul de Caldevilla (1877-1951)¹²⁴ terá estabelecido a primeira agência de publicidade de Portugal composta por uma componente criativa e outra de produção gráfica de alta qualidade – utilizando para a produção dos seus cartazes comerciais a técnica da litografia.

A sua aproximação à linguagem de um Ex-Libris faz com que não se encontrem com facilidade peças a si semelhantes no que diz respeito ao território do cartaz.

Contém muitos dos elementos narrativos que compõem e acabam por desvendar a história do filme – o dual – bem e mal pode ser comparado ao do céu e da terra sob o qual o farol permanece imóvel na sua missão. O drama intenso destes elementos naturais encontra par no vil crime que ocorre no filme, exacerbado pelo nó que prende os dois homens vítima e criminoso a um pedaço de terra rodeado por mar. Personagem principal do filme João Vidal chega a afirmar em quadro no filme - “*Amanhã quando saíres do serviço, ajustaremos contas, hei de matar-te.*” e por fim a concha de vieira que se devolve ao mar quando a missão do peregrino está cumprida, neste caso associa-se a uma espécie de justiça divina que se realiza após um momento de dúvida, através da morte do antagonista.

7.4.2 Claudia

Ver Anexo B p.154

Filme: “Claudia”

Título Alternativo – *Mademoiselle Cendrillon*

Ano: 1923

Realização: Georges Pallu

Autoria: Empresa Técnica de Publicidade - Desconhecido

Nível Representativo

O cartaz de “Claudia” inscreve-se no domínio do nível representativo narrativo de circunstância.

¹²³- Conforme AFONSO, Graça, (2007) “O Archivo Pittoresco e a evolução da Gravura de Madeira em Portugal” ponto 3 p. 5 - Lisboa, Hemeroteca Municipal de Lisboa, 20 de Setembro de

¹²⁴- Empresa Technica de Publicidade, fundada por Raul de Caldevilla no Porto, em 1914, segundo BARBOSA, Helena (2011) - “Ao longo da sua existência a ETP mudou várias vezes o seu nome”.

São os elementos visuais que assim o definem, apresenta-se ao centro da imagem uma jovem que devolve o olhar ao observador, enquadrada sob uma moldura de formato oval de motivos próximos da Arte Nova¹²⁵ e representações vegetais que ganham reflexo noutras utilizadas para decorar o seu cabelo.

A circunstância é a do confronto do observador com a criatura observada, cuja fragilidade é representada de modo a que procure da parte do observador uma acção, projecta o olhar para a sua direita – uma representação que está associada à recordação.

Nível Interactivo

O observador toma contacto com o cartaz a partir do olhar da personagem que se encontra num “close up” (plano que se fixa no enquadramento cabeça/ombros), o que estabelece uma paridade de escala e interação entre o observador e o observado, paridade essa confirmada pelo equilíbrio de igualdade da perspectiva usada – frontal, funcionando por si como se somente a moldura de motivos vegetais os separasse. Este tipo de representação será de mais frequente uso à data de 1923 (em jornais, revistas e outros cartazes de espetáculo)¹²⁶ – pelo que seria facilmente reconhecida e percebida pelo público em geral.

Colocamos a imagem no nível modal real, uma vez que a representação se apresenta maioritariamente natural, quer no uso de escalas, quer no desenho das formas nele presentes. Ainda que focada sobretudo no rosto (em particular no olhar) as restantes partes representadas procuram representar uma realidade. As formas vegetais, em particular as que dizem respeito aos elementos botânicos, cujas diferentes partes são facilmente identificáveis - ramos, flores e folhas actuam não só como complemento gráfico da situação criada mas como sustento para o texto. A personagem parte do retrato da actriz francesa Francine Mussey (que nesta altura contava já com uma participação sua em 10 filmes – um deles também português – “Lucros Ilícitos”) fazendo uso da sua fama para aumentar o interesse pelo filme.

Ainda assim encontramos um subtexto simbólico no uso destes elementos, a personagem para além de se encontrar vestida de um modo leve, numa simplicidade sublime que lhe revela o pescoço é decorada com flores no cabelo (nomeadamente margaridas), flores cujo simbolismo se relaciona com a narrativa do filme. Apresenta-se-nos uma moldura de onde sobressaem rosas em diferentes estados – botão, flor, folhas, ramos e ao mesmo tempo o que aparentam ser alcachofras.

A rosa está ligada a conceitos de beleza, no cartaz foi possível identificar 7 rosas estando uma delas sob a forma de botão – número que poderá relacionar-se com a mensagem - “paixão” neste caso pelo observador, amor, pureza - estando o número sete ligado também aos segredos do rosário e a dor da virgem Maria coroada com 7 rosas - e segredo, ao que investigamos que os romanos pintavam rosas no tecto de modo a que os convivas se recordassem de que as coisas ditam sob a influencia do vinho deveriam manter-se em segredo – *sub rosa*¹²⁷, costume este que se alarga aos tempos medievais onde qualquer conversa mantida sob um conjunto de rosas penduradas estaria também e desde logo nos domínios do segredo.

Foram ainda identificados bolbos de alcachofra (*Cynara Scolymus*)¹²⁸, também sete em número. A alcachofra está ligada ao renascimento/renovação da identidade, ao mesmo tempo a uma ideia de tristeza, ou grande adversidade, uma lenda grega (alvo de breve referencia pelo poeta Quintus Horatius Flaccus no documento *HORATI FLACCI CARMINVM LIBER QVARTVS – odes livro IV*)¹²⁹ na qual Zeus ao visitar o seu irmão Poseidon se apaixona e seduz Cynara uma bela jovem mortal da ilha de Zinari. Decidido a torná-la uma deusa de modo a que esta pudesse estar mais perto

¹²⁵- [em linha] <https://www.britannica.com/art/Art-Nouveau> [consultado em 06-06-2018]

¹²⁶- Para o efeito foram observadas diferentes publicações da época disponíveis [em linha] <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> [consultado em 06-06-2018]

¹²⁷-[em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Sub_rosa [consultado em 06-06-2018]

¹²⁸-[em linha] <https://en.wikipedia.org/wiki/Artichoke> [consultado em 06-06-2018]

de si no Olimpo de modo a que Zeus a visitasse sempre que Hera a sua esposa se encontrasse ausente – concordando Cynara foi convertida em deusa. Depressa se apercebeu das saudades de sua mãe que a consumiam, assim decidiu visitá-la no plano dos mortais. Zeus ao descobrir tal feito relegou-a de volta à terra transformando-a numa alcachofra. A notar que embora existam rosas cujo aspecto formal se poderá assemelhar à forma na qual reconhecemos no cartaz a alcachofra esta dúvida finda-se quando ao analisarmos a folhagem que as rodeiam, o seu aspecto nada tem de semelhante à pedúnculo ou qualquer outra parte de uma rosa.

A luz segue as prescrições clássicas originando da esquerda para a direita, modulando sombra, profundidade e volume – criando uma sensação de que a personagem se observa ao espelho enquanto é por nós observada.

Encontraram-se duas versões do mesmo cartaz cuja diferença tonal é evidente. Uma aproxima-se dos tons de cinza com base no espectro de cor verde e a outra num azul bastante característico e presente em diferentes publicações da época.

Nível Compositivo

Conforme previamente mencionado, a composição possui semelhanças com algum do material gráfico de comunicação da época, aproximando-a quer do que poderia ter sido um cartaz de um espetáculo de variedades ou uma capa de uma revista de temas urbanos sob a égide de uma destacada vedeta. Tendo como base uma grelha de métrica não linear – semelhante à utilizada no cartaz de “Os Faroleiros”, focada na personagem central a qual se inscreve destacada num triângulo inscrito na forma oval que a guarda, posicionando a figura ao centro quase simétrica, ligeiramente inclinada para a direita do observador.

O texto “Claudia” coroa o cartaz no primeiro quadrante superior à margem – complementa-se com o nome da actriz representada no desenho “Francine Mussey”. Releva-se a procura de um desenho realista delicado e profundo da personagem, evidenciando todos os atributos da sua beleza, que se exponencia através do modo como foram trabalhadas as flores ordenando os diferentes níveis de beleza, o detalhe sofre uma perda quer na qualidade do desenho quer na quantidade de informação – da personagem para a rosa – da rosa para a alcachofra – da alcachofra para a folhagem, tornando-se linear e ausente de volume, na moldura (a qual ainda possui características particulares embora de uma maneira humilde com a Arte Nova) e nos textos. São portanto diferentes tempos de desenho que o caracterizam – que encontram paralelo nos diferentes tipos e tempos de observação que o cidadão teria para contemplar o cartaz.

Os tempos da imagem dominam o texto, e este é eximamente trabalhado a este nível. Ao topo o título do cartaz cuja tipografia é sem serifa e larga para facilitar a leitura liga-o à personagem que o sucede e por isso ao conteúdo, no quadrante inferior a baixo do centro o nome da actriz (ligando-a à personagem) em desenho cursivo cuja cor alterna de modo a permitir a criação de um contraste com a cor que lhe está justaposta, e finalmente todo o texto que diz respeito à produção do filme no quadrante inferior também ele num formato sem serifa trabalhado com diferentes pesos de modo a destacar os nomes das empresas.

Os elementos naturalistas/botânicos têm de facto uma alma de Arte Nova, também ela reconhecida pelo uso sobretudo do feminino nas suas mais distintas obras, a expressão gráfica em si mesma não contempla um paralelo com qualquer movimento de arte mas sim com os modos para a tradução da realidade disponíveis à altura.

¹²⁹- Mais se desenvolve sobre o mesmo tema, porém num extremo oposto no poema de Ernest Downson (1867-1900) “*Non Sum qualis eram bonae sub regno Cynarae*”, onde o poeta obsessiona com um amor perdido – a obsessão como tema de rasgo na Inglaterra victoriana.

Os diferentes elementos que compõem graficamente o cartaz indicam que este terá sido o resultado de uma técnica mista onde se realizaram diferentes tipos de pintura e desenho ainda que não seja possível identificar todos métodos.

Podemos afirmar ser uma obra diacrónica – respeitando a formalidade e os valores da representação do feminino à época em Portugal (e no mundo)¹³⁰, que estavam ainda assentes nos do início do século, moralizantes a mulher como campeã da piedade, pureza, resistindo ao emergente movimento pelo sufrágio feminino. Razão pela qual existem algumas outras peças cuja semelhança ao nível da forma/técnica/execução gráfica é total, também porque todas estas peças foram realizadas pela E.T.P. de Raul de Caldevilla.

O filme “Claudia” tem como base uma das muitas adaptações feitas nessa altura (a primeira que se conhece é de 1899– “Cendrillon” de Georges Méliès, sendo que até 1923 se fariam em diferentes países outras adaptações à obra) da obra de Charles Perrault (1628-1703) conhecida como a Cinderela – “The little glass slipper”, “La petite pantoufle de verre”.

A narrativa ainda que facilmente reconhecida é oferecida ao público sobre um formato contemporâneo, urbano contudo envolto em fantasia onde Claudia é a jovem natural e classicamente preterida pela madrasta de modo favorece o interesse da sua filha quanto à possibilidade de casamento com um visconde da casa real. O cartaz está para o filme como um indício – partilhando com o espectador a incerteza do futuro perante a pureza sedutora da protagonista, não estando capacitado senão através do simbolismo botânico para narrar ao observador mais do que a frame deste momento. O filme marcará para a Invicta Filmes o momento da procura de novos mercados estrangeiros razão pela qual terão sido investidos 600¹³¹, contos o equivalente ao quadruplo do anterior capital da empresa.

7.4.3 - Lucros...Ilícitos

Ver Anexo B p.156

Filme: “Lucros...Ilícitos”

Título Alternativo – *Gold & C^a*

Ano: 1923

Realização: Georges Pallu

Autoria: Empresa Técnica de Publicidade - Desconhecido

Nível Representativo

É ao nível representativo narrativo de circunstância que o cartaz de “Lucros...Ilícitos”, nos apresenta uma cena onde um indivíduo, assoberbado por um evento não representado no plano da mesma, dirige a sua atenção num misto de surpresa e temor, para algo que ocorre à sua esquerda

¹³⁰- FREEMAN, Judith A. (1984) *"The distorting image : women and advertising, 1900-1960"* - University of Massachusetts Amherst, tese de mestrado.

¹³¹- “Em 1923, a Invicta alterou radicalmente perspectivas e temáticas, cedendo a uma produção artificiosa e cosmopolita, segundo requisitos internacionais que visavam outros mercados no estrangeiro. O capital foi quadruplicado para seiscentos contos, seguindo-se um importante reequipamento técnico. No cinedrama Cláudia, Pallu dirigiu Francine Mussey, uma vedetinha em França, onde estreou como Mademoiselle Cendrillon.”[em linha] <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/fatos/fac003.html> [consultado em 06-06-2018]

para fora do cartaz. Esta personagem é colocada à luz para que o observador a possa confrontar, a sua tarefa, provavelmente sinistra (as suas mãos segurando maços de notas com o numeral 100)¹³² estaria a ser produzida entre sombras e trevas.

Nível Interactivo

A personagem em “medium shot” (plano que corresponde a uma imagem que vai da cabeça até aos joelhos) no centro do cartaz conduz o observador para o título inscrito no quadrante superior direito, este contacto é reforçado no quadrante inferior onde as mãos da personagem onde se podem observar 3 anéis (1 na mão direita 2 na mão esquerda) seguram volumes de papel moeda – sob o qual se inscreve o nome do actor. O plano perspectivado é de equilíbrio estando a personagem disposta de modo a encontrar um paralelo físico com o observador.

Ao nível modal a imagem tem como base o real, as escalas e formas são naturais apresentam semelhança com o actor António Pinheiro, inclusivamente com uma das poucas cenas que foi possível observar-se do filme em questão. O fundo a preto possibilita no desenho a criação de volume, profundidade e contraste partindo destes para estabelecer um plano de intensidade dramática elevada. É uma vez mais (conforme observado no exemplo de “Claudia”), o modo como o artista terá modelado o rosto que intensifica a acção que ali decorre.

É evidente a utilização de um conjunto de estereótipos que actuam simbolicamente, e funcionam nomeadamente para a caracterização física da personagem sobretudo, do seu rosto, através da descrição gráfica de um cabelo lambido, uso de óculos de aro redondo, sobrancelhas densas e nariz longo e largo, boca larga e descendente de onde mal se descobrem dentes irregulares e afastados, findando numa barba que se ocupa somente do queixo, quanto à roupa revela-se distinta e correspondente a uma classe social privilegiada, os anéis que ocupam os dedos da sua mão de diferentes tamanhos e com pedras de grande dimensão demonstrando riqueza. Este uso faz-se de modo a representar o banqueiro judeu – Carlos Gold, personagem que é a principal da trama de “Lucros... Ilícitos”.

Como curiosidade temos que notar em 1924 o filme austríaco “Uma cidade sem judeus”, baseado na obra homónima de Hugo Bettauer – (ainda que o filme só fosse exibido em 1928) se apresentava como uma sátira moralizante anti-semita sobre o suposto “mal menor” da existência de comunidades judaicas na sociedade. O anti-semitismo estava em crescendo e assim se elevaria ao seu expoente com o advento da II guerra mundial¹³³. A notar ainda a obra de 1915 “The Golem”¹³⁴ de Paul Wegener onde um antiquário encontra um golem a quem havia sido conferida vida pela mão de um rabi cabalista, renascido pelo antiquário, o golem apaixona-se e não sendo correspondido comete uma série de crimes hediondos - esta nota serve para caracterizar não só a ideia estabelecida à época do uso de magia obscura pela mão do povo judeu como também do oportunismo que termina dramaticamente com a morte de inocentes.

Este seria à data uma caracterização genérica e estereotipada do povo Judeu, tendo em conta que o ano é 1923, algures no início do século XX a polícia secreta russa havia lançado como arma de propaganda anti-semita os textos - “*Protocols of the learned elders of Zion*”¹³⁵ - (1903/05) documentos que apontam para um suposto plano secreto de dominação mundial sob o controlo judeu, em 1917 dar-se-ia a revolução russa sob grande influência de líderes judeus bolcheviques o que adensou esta ideia, a par das teorias pseudo científicas da eugenia e do desenvolvimento do homem ariano caracterizavam o homem judeu como o oposto deste. Grandes narizes, fartas barbas.

¹³²- Foram para este efeito pesquisadas as diferentes notas em circulação à época não sendo possível encontrar qualquer semelhança entre as representadas e as oficiais.

¹³³- Tema explorado por CORRÊA, Emílio Manuel da Silva, (2012) “*Judaísmo e judeus, na legislação portuguesa, da Medievalidade à Contemporaneidade*”, Mestrado em História e Cultura das Religiões,

¹³⁴- [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Golem_\(1915_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Golem_(1915_film)) [consultado em 06-06-2018]

¹³⁵- [em linha] <https://archive.org/details/ProtocolsOfTheEldersOfZion> [consultado em 06-06-2018]

oportunismo selvagem e cego, amoralidade, avareza e luxúria são recorrentes descritivos depreciativos do povo judeu ao longo dos tempos. O desenho recorre a estas ideias de modo a construir estética e psicologicamente a personagem.

Ainda que hajam diferentes documentos e eventos que dão prova de que Portugal terá ficado de fora do que fora o anti-semitismo deste período é-nos impossível negar a caracterização visual pejorativa presente no cartaz, que reflecte a trama do filme.

O modo de uso da luz é tido em conta para definir esta identidade, clássico (da esquerda para a direita) também ele é modelador das formas do desenho, delimitando as rugas no fato do personagem para que percebamos que este se encontra encolhido – temeroso, rugas que encontram paralelo no lado esquerdo o seu rosto, uma figura que age na sombra e que a qualquer momento nesta se volta a recolher se isso de algum modo o beneficiar.

Nível Compositivo

A composição é peculiar, procura o confronto, a emoção, fá-lo através do contraste e da expressão quase teatral da figura. A disparidade fundo personagem projeta esta última para o plano de acção do observador.

O desenho é realista, após um estudo de sobreposição entre a imagem do cartaz e um fotograma¹³⁶ de um outro material de comunicação do filme acreditamos que este tenha sido realizado provavelmente através de um qualquer processo de projecção desse fotograma, tal a fidelidade das formas e detalhes. O desenho é rico em detalhe – a gravata como exemplo é um elemento que está particularmente bem definido no seu padrão – que não fomos capazes de identificar no fotograma observado. São bastante polidos os resultados da luz nas superfícies sedosas como cabelo e barba.

Isto salvo excepção do papel-valor que ao tentar identificar não encontramos paralelo, a nota de 100 escudos teve 2 chapas no período ao qual se inscreve o filme – a primeira a 1918 – repetida a 1920 e a segunda versão a 1920 repetida pelo menos 4 vezes. Talvez o seja por motivos legais, ou seja outro tipo de papel-moeda, uma vez que não nos foi possível visionar esta obra não foram recolhidas sobre este facto mais informações.

A imagem domina completamente o texto, fragmentada somente a quando da aplicação do nome da estrela “António Pinheiro”.

À direita no quadrante superior temos o título numa letra linear sem serifa desenhada de modo a que as letras (vogais) que o compõem possam como que movimentar-se/ocultar-se, este não apresenta vector de ligação senão com a direcção visual da personagem – à esquerda o selo da E.T.P.. No quadrante inferior os habituais textos relativos aos nomes das empresas numa tipografia simples sem serifa.

Mais do que ser possível inserir esta obra num movimento artístico compreendemos que ela procure ser uma aproximação do real fotografado, onde ainda que se revele qualidade na execução do desenho a pouca ou nula ambição artística é complementada por um capital dramático elevado cujo propósito seria o de provocar na rua parte da emoção correspondente à exibição do filme.

É um dos bons exemplos de diacronismo em cartaz, reflecte e projeta uma visão estética de um grupo em relação a outro no tempo em que foi executada – procurando ser mais anedota do que ofensa espelhando uma linha de pensamento que crescia e viria a tornar-se um dos períodos mais negros da história da humanidade.

¹³⁶- [em linha] <http://www.cinept.ubi.pt/images/bd/6aef41f567579cc76c741e69031dff5d.jpg> [consultado em 06-06-2018]

O cartaz de “Lucros...Ilícitos” capacita-se dessa matéria que torna os cartazes cruciais para a compreensão de uma época e das obras que os acompanham (os filmes), encapsulando o tempo e as ideias que nele existiam. Realizado por Georges Pallu o filme ambicionava ser uma comédia de moral, moderno ao estilo francês da época, onde um proto-bandido acaba por ser utilizado como instrumento de crime para outro bandido maior, banqueiro e a acrescentar, judeu. O filme não terá recolhido por parte do público grande simpatia, ainda que nele se encontrem segundo descrição grandes vedetas – Francine Mussey e António Pinheiro, elementos de acção, romance e comédia.

7.4.4 Os Lobos

Ver Anexo B p.158

Filme: “Os Lobos”

Ano: 1923

Realização: Rino Lupo

Autoria: Empresa Técnica de Publicidade - Desconhecido

Nível Representativo

No cartaz de “Os Lobos” utiliza-se o nível representativo narrativo de circunstância de modo a fixar um momento, nele encontra o observador para lá de um cercado e do gesto de aparente desespero de um homem, a constatação do drama da morte de 2 ovinos, possivelmente cordeiros, um branco e um preto perto dos quais se encontra indiferente o restante rebanho. A simplicidade desoladora do fundo sugere escala e consequente solidão, uma serra, expostas aos elementos e predadores estarão todas as criaturas que ali se encontram, sejam elas homens ou outros animais.

Existe no entanto subjacente um nível de representação simbólica elevado, assim temos 2 criaturas mortas que se encontram frente a frente, de cores opostas feridas de morte do mesmo modo – um ataque ao nível da jugular. O olhar da personagem humana fixa-se em particular num dos cordeiros que por sua vez observa o cadáver da ovelha mais escura forçando o observador a confrontar-se com a cena de morte. A abertura de braços da personagem reforça este facto projectando a atenção para o único cordeiro que se encontra virado para a cena do crime.

Nível Interactivo

O cartaz oferece ao observador uma ampla visão sobre o momento representado. O enquadramento em “Long Shot” (plano que mostra corpo inteiro – maior abertura da lente alargando o campo de visão) de perspectiva horizontal envolve o observador na descrição gráfica do evento, informando-o através dos elementos representados do tipo de local, uma serra, as condições meteorológicas, inóspitas, pela roupa da personagem e luz que desaparece por detrás de uma montanha provavelmente frio, e dos actos ocorridos, a morte de dois animais.

A imagem insere-se no nível modal real. É uma situação real, onde as formas e as escalas se apresentam passíveis de realidade. Isto ainda que o desenho não procure de modo algum representar eximamente a realidade. Na verdade procurou-se utilizar uma representação gráfica com recurso a elementos mínimos de representação – ideia reflectida no tratamento dado às montanhas, poucas rochas presentes em cena, aos animais, à cerca e à luz em particular.

Seguindo a norma clássica da esquerda para a direita, a luz age de modo a que para além de modular as formas e estabelecer o contraste entre as mesmas e o fundo sob a qual se inserem, nos indique um tempo do evento – provavelmente um anoitecer/amanhecer no qual ocorreu o crime.

Há um simbolismo inerte no cartaz, cuja compreensão só pode dar-se após observação do filme, o homem que observamos de braços levantados não o faz por desespero mas por método. É um “verdadeiro” lobo da serra, caçador de cordeiros, além do seu nome – “Gardunho”, a caracterização psicológica da personagem mostra-o desequilibrado quase louco, sendo ele na verdade o responsável pela morte e desaparecimento de muitas das ovelhas daquele rebanho. No chão a ovelha negra representa desordem, desequilíbrio e infortúnio – que poderá apontar à personagem principal o “Ruivo” um lobo do mar, que cairá face ao lobo da serra e montanheiro “Toino” após o “Gardunho” ter revelado a traição da mulher deste com o “Ruivo”. O cordeiro branco poderá simbolizar a fragilidade e inocência das mulheres tentadas e vítimas do lobo do mar “Ruivo”.

Estão portanto presentes 3 lobos em cena – o mitológico lobo da serra, cujo pai desconhece e mais se revê no lobo que no homem, o lobo do mar cuja luxúria condena a que se quede para sempre em terra transformando-se num cordeiro negro e psicologicamente o lobo da serra montanheiro que o mata como vingança da traição feita.

Encontraram-se duas versões do mesmo cartaz, uma a cores outra a preto e branco. Em tudo semelhantes, foi estudada para este caso a versão a cores dado o seu registo tonal e maior definição e detalhe nos elementos presentes no cartaz.

Nível Compositivo

A composição encontra paralelo em ilustrações à época presentes sobretudo em literatura a quando da entrada de quadros para ilustrar uma cena particular da história. O estilo porém é particular. Encontra-se ao nível plástico algures entre o pós-impressionismo e o expressionismo ainda que estes movimentos tenham iniciado quase 20 anos antes da realização do cartaz o expressionismo em particular prolonga-se através dos seus artistas para além de 1923 caracterizando-se na expressão de sentimentos e emoções do autor da obra.

Com esta corrente o cartaz encontra, para além das semelhanças formais das linhas e cores puras aplicadas de forma retorcida intercalada e agressiva, ainda semelhanças temáticas – privilegiando a miséria, a solidão e loucura. Não podemos inseri-lo completamente no paradigma expressionista¹³⁷ uma vez que o desenho respeita regras de perspectiva e luz.

O tratamento dado ao traço demonstra velocidade, e uso de pincel, utilizando-se movimento intermitente da linha para criar contraste, definir padrões (o caso da cerca e das superfícies das rochas) textura (peles de animais e na veste do “Gardunho”) e luz. O fundo ainda que plano traduz profundidade através do recurso à cor e linhas de contorno nas rochas, reflectindo a cor utilizada no céu, no plano de acção diferenciando-o do plano de fundo das montanhas da serra. É utilizado um processo misto de sombra matizada e linhas para a criação de volumes, evidenciado no cordeiro branco morto no chão.

O tratamento dado à imagem encontra semelhanças no utilizado por Paul Gauguin (1848-1903)¹³⁸ correspondente a um tratamento sintético das formas e manchas, sobretudo no seu período pós-impressionista, onde as pinceladas se tornam expressionistas, misturadas, fluidas, plenas de cor, providenciando contraste nas extremidades das formas. Levanta-se a questão basilar do momento em que o desenho se funde com a pintura e vice-versa. A fluidez da imagem e a velocidade

¹³⁷- Movimento modernista, o expressionismo procura apresentar o mundo através de uma perspectiva subjectiva, alterando-a de modo a provocar um efeito emocional, sugerir ideias e sentimentos em detrimento da realidade física.

¹³⁸- [em linha] <https://www.britannica.com/biography/Paul-Gauguin> [consultado em 06-06-2018]

implícita ao movimento decorrente também do uso de uma técnica de aguada, interroga-nos se este é um desenho a pincel onde a cor é um elemento secundário ou uma pintura onde se marca explicitamente o desenho.

Há portanto uma fusão, um contágio que actua em prol da narrativa visual de modo a esclarecer o observador sem que lhe proporcione um excesso de informação gráfica, adensando uma dimensão dramática do representado. Reflete também uso de um estilo de padrões lineares e harmonia de cor que podemos aportar a um neo-impressionismo. Outro ponto de contacto interessante é do da observação, memória e imaginação a partir do qual Gauguin trabalhou, a peça de “Os Lobos” representa uma cena onde os elementos fazem parte do filme e no entanto não existe como momento no filme em si – de onde podemos extrapolar que o criador terá utilizado os mesmos princípios criativos para a execução da obra.

A imagem domina o texto que serve como mero complemento informativo, a tipografia inda que linear, ganha somente no título um destaque de outline vermelho nas letras e sublinhado com um rectângulo também ele vermelho, que faz *raccord* com o sangue dos cordeiros, do restante texto ainda que levemente trabalhado (particularmente na letra A) não se encontra destaque digno de relevância – cumpre o seu propósito de marca do trabalho. A notar que pela primeira vez se observa uma drástica diminuição do selo da E.T.P. aqui reduzido para ¼ do tamanho até aqui utilizado nos cartazes anteriores.

Não há qualquer tipo de idealização formal ou conceptual – o desenho procura representar a realidade das serras (para o caso a serra da cabreira), um reflexo dos diferentes textos escritos no final do século XIX que procuram estabelecer pontos de contacto com o real e o dia a dia das gentes.

Composta por elementos diacrónicos o cartaz de “Os Lobos” procura representar os valores e a vida árdua da serra interior de Portugal, as personagens que nele habitam, seriam mostradas ao mundo, o ténue equilíbrio da sua estrutura social, onde o mais pequeno intruso pode produzir uma série de eventos cujo fim se mostra quase sempre trágico – tal a rudeza e ferocidade dos “Lobos”. A imagem do cartaz compõe um estereotipo facilmente reconhecido nos meios urbanos, repletos de gentes que chegavam à cidade do campo, ainda umbilicalmente ligados às suas origens, em busca de uma vida longe do isolamento, mais perto dos eventuais benefícios e confortos da modernidade.

“Os Lobos” é conforme o cartaz indica uma “mise en scène” de Rino Lupo sobre o texto teatral de Francisco Lage e João Corrêa d’Oliveira, a qual procurou reproduzir em filme do modo mais fiel possível. Um drama moral onde se procura evidenciar a fragilidade do feminino e a rudeza dos homens, oportunistas na sua natureza quanto aos que se lhes apresentam como presas. Ainda que os lobos do mar – onde perigosos, são capazes de ser até assassinos, em terra se transformem em cordeiros, a sua alma e manha de lobo permanece alvo de fascínio que ocorre através da sua diferença com a gentes do campo, diferença esta responsável pela fractura entre os dois meios. A terminar o “Gardunho” vocifera: - “Lobo do mar, Lobo do mar, para que te meteste c’os da terra...”, “É sina das ondas de encontro às rochas morrerem de espuma”.

Ainda que o filme tenha sido distribuído por França, Espanha, Itália, Roménia, Brasil, este terá custado cinco vezes o custo de 50 contos previstos para a sua realização, o que levaria ao encerramento do projecto da Iberia Film Lda¹³⁹.

7.4.5 O Fado

Ver Anexo B p.160

¹³⁹- COELHO, Jacinto Prado, Et all, “Breve história do cinema português” Biblioteca breve- 1ª edição 1978 p. 45

Filme: “O Fado”

Ano: 1923

Realização: Maurice Mariaud

Autoria – Pina, Augusto

Nível Representativo

Inscrito no domínio do nível representativo narrativo de reacção o cartaz de “O Fado” apresenta-se como uma peça curiosa, objectivando um tema cuja génese se liga à identidade nacional portuguesa. O tema, anteriormente trabalhado pelo pintor José Malhoa¹⁴⁰ – que acabaria por o inscrever através da representação forçosamente realista transportando para os refinados salões de pintura e da sociedade a realidade da vida marginal de alguns locais das suas cidades (ainda que moderadamente coreografada).

No cartaz de “O Fado” destacam-se duas figuras uma mulher de pé com um xaile e vestes modestas cuja cabeça assenta sobre o braço como que em descanso de um sofrimento inadiável e um homem primeiro plano também de pé empunhando a sua guitarra portuguesa afastando-se da cena com a boca aberta como que cantando.

A reacção é-nos partilhada pela disposição física das personagens, enquanto uma se aparta da outra, a mulher resignando-se ao destino de uma porta aberta sobre a qual pouco mais podemos acrescentar senão o que parece ser o interior de uma modesta morada, e o homem de costas para esta indiferente ao destino desta prosseguindo no seu caminho com o sol nas suas costas.

Nível Interactivo

Partindo de um “extreme long shot” vertical (que se ocupa de mostrar uma abertura de imagem repleta de informação gráfica na envolvente das personagens – conferindo-lhe escala, distância e localização geográfica) a imagem proporciona-nos uma visão para dentro de um bairro urbano, claramente habitado – o que é perceptível através dos detalhes dados das peças de roupa penduradas, gaiolas, janelas abertas, fechadas, decoradas, ainda que não exista neste espaço qualquer outra vida que não a dos personagens. Este plano permite observar a escala da esfera de acção das personagens, integrando-as numa realidade urbana facilmente reconhecida tanto hoje como à época pelo observador, elementos da cidade de Lisboa, dos seus edifícios, ruelas e escadinhas.

Estabelece-se uma perspectiva de igualdade, ainda que peculiar no que definimos como universo do cartaz desenhado do cinema português – embora partilhe de algumas ideias de visualização generalizadas – como o facto de permitir que o observador actue a partir da segurança uma “janela” para dentro da acção, ou o uso de planos largos para que os elementos em volta das personagens possam ajudar a caracterizá-las, não se encontram tantos outros exemplos que permitam uma comparação com a representação cénica da cidade que em silêncio assiste ao desenvolvimento do drama que ali decorre.

¹⁴⁰ - “José Vital Branco Malhoa nasceu em Caldas da Rainha, na Região do Centro de Portugal, em 28 de abril de 1855. Com apenas 12 anos entrou para a escola da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa. Em todos os anos ganhou o primeiro prémio, devido às suas enormes faculdades e qualidade artísticas. Realizou inúmeras exposições, tanto em Portugal como no estrangeiro, designadamente em Madrid, Paris e Rio de Janeiro. Foi pioneiro do Naturalismo em Portugal, tendo integrado o Grupo do Leão. Destacou-se também por ser um dos pintores portugueses que mais se aproximou da corrente artística Impressionista. Foi o primeiro presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes e foi feito Grande-Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada.” [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Malhoa [consultado em 06-06-2018]

As personagens encontram-se modeladas de um modo natural no limite da intersecção entre o realismo e a ilustração. A escala e o detalhe utilizados demonstram um desenho a partir de um real observado sobre o qual se inserem posteriormente – também eles como actores em cena – as figuras. Há sobre esta representação um forte contexto cuja ligação directa é feita não só através da representação no cartaz como no filme de que este trata. Esta refere-se à obra com o mesmo nome “O Fado” do pintor José Malhoa na qual se inscrevem também duas personagens quase em verosimilhança com as do cartaz, um casal, onde a mulher sobre a mesa assenta a cabeça reclinada sobre um braço (ainda que este seja o oposto ao representado no cartaz de Augusto Pina) e o homem toca uma guitarra portuguesa – as vestes que ambos possuem reflectem-se no cartaz, um xaile ainda que discreto no caso da obra de Malhoa, um vestido e o homem de gravata e chapéu.

Esta obra de Malhoa imortalizaria duas personagens um proxeneta e a sua rameira – Amâncio “O pintor” e Adelaide da “Facada” - que se refere a uma suposta cicatriz causada por Amâncio à mesma (a qual terá sido eventualmente retribuída por uma chinelada que partiria um dente a Amâncio) – estas personagens representariam a tragédia que viria a fixar-se ao território do fado marginal que proliferava em bairros como o da Mouraria em Lisboa.

O simbolismo é assim transcrito da obra de Malhoa¹⁴¹ para a obra de Augusto Pina de um modo que complementa com modéstia a cena do quadro original, Pina avança o episódio de modo a poder fugir a qualquer tipo de comparação possível entre as obras e ao mesmo tempo permitir que facilmente se identificasse a cena em questão. Há um silêncio de morte que ocupa a rua, um silêncio físico, estético, chegando a ser declarado pelo uso da luz projecta toda a atenção sobre as personagens – ainda que o autor nos proporcione pistas geográficas quanto ao lugar onde navegam nas suas atividades diárias.

É sobretudo a metáfora do episódio registado por Malhoa que assiste ao reconhecimento imediato da imagem e indicia o contexto do filme.

É possível identificar-se na litografia o movimento das pinceladas e mesmo a falha de tinta em algumas das mesmas, das cores sobrepostas, cores essas que destacam esta obra dentro das que se enquadram na época do cinema mudo em particular do mesmo ano, isto porque o cartaz é refinadamente colorido numa tradução que terá sido muito semelhante à obra original. As cores apresentam-se numa paleta tonal fria entre os cinzas e rosa e azuis pontualmente quebrados por elementos num amarelo forte.

Conforme a cima mencionado a luz modela dramaticamente a cena, é utilizada de modo a que o sol aqueça as costas deste “Amândio” enquanto “Adelaide” permanece quase em sombra, atraída por uma fonte de luz artificial que emerge da porta na qual se encontra encostada – novamente um uso de um recurso simbólico se tivermos em conta que as atividades de uma rameira ocorreriam sobretudo dentro das quatro paredes da sua casa.

Nível Compositivo

Como trabalho de autor é compreensível que se encontrem obras de características gráficas semelhantes no que é o espólio artístico produzido por Augusto Pina. A obra inscreve-se muito mais no que poderá ter sido uma recolha artística – de aguarela - de um momento numa rua da capital, sobre a qual se constrói uma narrativa de modo a evidenciar as personagens. Não encontramos portanto outro paralelo compositivo no que consiste da recolha efectuada para o nosso estudo.

¹⁴¹- A obra em questão actualmente em exposição no Museu do Fado, foi pintada em 1910 por José Malhoa, que numa atitude de inquietação democrática depois de a terminar convida gentes da Mouraria e figuras de elite para comentar a obra, sendo esta mal recebida por espelhar o lado marginal da vida lisboeta e se dedicar a um tema à data considerado “menor” - viria a receber o prémio de medalha de Ouro da Exposição internacional de Arte do Centenário da República da Argentina, entre outros numa tour internacional, que resulta em esta ser exposta em Lisboa 7 anos depois de ter sido pela primeira vez mostrada ao público. [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Fado [consultado em 06-06-2018]

A grelha construtiva pode dividir-se em nove campos 3x3 nos quais inscrevemos as figuras na parte inferior cada uma no extremo de uma destas subdivisões, da obra partindo de onde observam destinos diferentes – uma o interior da casa o outro um caminho desconhecido. O texto “O Fado” na parte superior do cartaz é inscrito dentro de uma caixa cor rosa com um ligeiro *outline* onde o texto surge com um aspecto linear sem serifa também ele inscrito com uma margem branca que percorre cada uma das letras.

O texto não é mais do que uma indicação na imagem, ao contrário de outras obras do universo do cartaz não há qualquer referência na imagem - aos actores como estrelas do filme (ainda que estes fossem bastante conhecido à época – Tonio (o Amâncio do filme – é representado pelo actor Raul de Carvalho e a “Adelaide” - a actriz Ema de Oliveira), nem à produção em si, fazendo com que este não seja funcional nos dois territórios que normalmente o assistem – o da conexão directa com o conteúdo (excepção do título) e marca do trabalho (excepção do selo e assinatura).

Há uma evidente idealização funcional que é limitada à expressão e à cena em si – equilibrada com a verdade ao nível da perspectiva e de escala. A técnica privilegiada por Augusto Pina da aguarela é utilizada de um modo ágil e veloz ainda que detalhando sempre que necessário elementos capazes de traduzir informação extraordinária sobre o representado.

Pina foi também um exímio ilustrador - razão pela qual ainda que a imagem seja sobretudo uma peça de aguarela onde a mancha se funde de modo a criar novas superfícies – estas são regularmente reforçadas por um uso eficaz da linha continua ou intercalada consoante a necessidade de expressão. Reforça-se esta ideia de fusão entre o desenho e a pintura não só pela técnica como também pela necessidade e economias gráficas, a síntese como ferramenta que permite a adição de mais elementos ainda que estes não sejam exaustivamente representados.

O cartaz é como descritor, anacrónico – ainda que os elementos cénicos constitutivos do mesmo sejam pela sua natureza lentos no que constitui a mudança –falamos dos prédios, do bairro, da escadinhas, havendo muitas semelhanças possíveis entre a representação aqui feita relativamente aos edifícios e suas janelas com edifícios que podemos encontrar nos dias de hoje na cidade de Lisboa. Representando uma tipologia de personagens particular, encerradas num período e locais específicos, caracterizadas como ícones para que o seu reconhecimento para além de imediato fosse de algum modo eterno e emparelhado com iconografia instituída pela obra de Malhoa, encerrando o tema fado na sua marginalidade original, ignorando a evolução que a que este estava submetido mediante os valores morais do Estado Novo.

“O Fado” como filme pode assumir-se como uma tradução para a imagem em movimento da obra de Malhoa. Realizado por um francês, Maurice Mariaud, entende a questão do fado no âmbito da alma nacional¹⁴², encontra no quadro do pintor as suas personagens principais e com as quais encerra o filme num plano que reconstitui exatamente a cena do quadro de Malhoa. É portanto à volta da obra pintada que emerge o drama, para que tudo funcione este adensa-se com a introdução de outra personagem (João “O ferreiro” casado, sustento e pai de família) de modo a providenciar um triângulo amoroso, o qual será quebrado pela resiliência da moral familiar, protegida pela intervenção do pai de João assegurando a estabilidade familiar e o segredo que garantiria uma felicidade no seio da mesma. Encontramos portanto um confronto que parte de uma paixão nascida num mundo marginal entre uma personagem de carácter e actividade duvidosas e outra que funciona como exemplo do trabalhador árduo de papel bem definido na sociedade portuguesa de

¹⁴²- A notar que o mais importante filme feito sobre o tema da canção nacional só entraria em cena em 1930 e partilha exatamente do mesmo conjunto de valores idealizados em “O Fado”. Mais se confirma pela afirmação de ALVAREGA, Rui Carlos Medeiros, (2014) na sua dissertação de mestrado “Alma e destino do povo português, o fado como identidade nacional lusa no limiar do estado novo (1927-1933)” p.18 - “*A severa constitui um verdadeiro inventário de pormenores de cariz patriótico e todo o filme é atravessado por uma fervorosa mensagem, que exalta os atributos campestres, rústicos e tradicionais, aprimorados com o recurso à corrida de touros e ao fado, elementos com uma carga simbólica irrefutável.*”

então, às quais juntamos um fadista arruaceiro cuja relação com a personagem feminina não se sabe ser se somente de paixão ou também de outro interesse financeiro ardiloso.

Ainda que moralizante na sua essência, o filme não condena/julga as suas personagens, as quais acabam por encontrar o seu lugar, Ana (Adelaide) a rameira/camareira com o seu Toino (Amâncio) e o João com a sua família – resumindo-se a traduzir a realidade conhecida por muitos à época.

O cartaz funciona portanto como um intervalo entre a cena do quadro de Malhoa e a obra de cinema de Mariaud, tendo a seu favor o facto de não se perceber se é um “antes” do evento do quadro se um “pós” evento deixando essa liberdade por completo ao observador, funcionando do mesmo modo quer antes de se ver a obra (filmada/pintada) e depois.

Augusto Pina (1872-1938) formado na Escola de Belas Artes de Lisboa com estudos na Academia Julien em Paris, foi cenógrafo e ilustrador com particular interesse no trabalho de aquarela do qual é possível encontrar-se bastantes registos uma vez que as suas exposições em Portugal e no Brasil – cujo trabalho é sobretudo de índole naturalista - foram sempre bem acolhidas.

Foi como director artístico do Teatro Nacional de D.Maria II, na publicação de O'Microbio (editado e redigido pelo seu irmão Mariano em Paris, onde assina como Augustus), professor de Cenografia e Decoração Teatral do Conservatório de Lisboa a qual se junta à direcção do Casino do Estoril que se destacou. Sucedeu a Rafael Bordalo Pinheiro como decorador do Clube de Fenianos, no Porto. As suas decorações de cenografia teatral, para cortejos históricos, cívicos e carnavalescos fazem parte de um corpo de trabalho memorável, tal a qualidade e originalidade dos mesmos.

7.4.6 As pupilas do Senhor Reitor

Ver Anexo B p.162

Filme: “As Pupilas do Senhor Reitor”

Ano: 1924

Realização: Maurice Mariaud

Autoria – Empresa Técnica de Publicidade - Desconhecido

Nível Representativo

O filme de Maurice Mariaud “As pupilas do Senhor Reitor” procura seguir com fidelidade o romance de 1867 de Julio Diniz , o cartaz elaborado para o filme segue o mesmo propósito, apresentando-nos uma cena quase fotográfica do filme, onde as duas personagens principais são assistidas por uma terceira que actua como fiel da balança no desenvolvimento da trama.

Encontramo-nos ao nível representativo de circunstância. Das três figuras em pausa e pose somente o prior (cujo braço se apoia sobre a parede onde está encostada Clara) enfrenta o olhar do observador, Clara uma das duas órfãs a cargo do Reitor dirige o seu olhar para a sua irmã, enquanto Margarida (“Guida”) de olhar vago é caracterizada como que recordando um momento passado, evento cuja resolução as traz até aqui.

Sobre eles incide o Sol, um fim de tarde, e a informação conferida pelo cenário indica-nos que provavelmente a estrutura sob a qual o prior se apoia e onde Clara se encosta será um edifício de relevância na terra – a igreja. As personagens encontram-se representadas com os trajes

representativos do seu ofício – como se este fosse um momento fugaz captado ao acaso enquanto estes se ocupavam de resolver/tratar de um assunto que aos três diz respeito.

Dá-se desde logo uma caracterização psicológica das personagens através do uso da disposição proxémica, posição corporal, olhar, modo de envergar as vestes e objectos que seguram.

A figura de Clara, fitando para além da sua irmã, o infinito não olha a consequências, de mangas arregaçadas segura um pano dando-nos a entender que se entregava a uma tarefa doméstica é colocada de perfil. Sobre a cabeça desta o braço do Prior com o qual este se apoia à superfície de pedra, o rosto e a postura implicam um peso invisível, (o que se reforça através do uso de uma bengala na mão direita) que é corrigido pelo acto de proteção simbólica da Clara. Margarida tem no olhar e no rosto uma melancolia e distância que transporta o seu pensamento para fora do tempo e lugar onde é representada, carrega um ramo de flores do campo, o seu braço direito não está representado em cena e parece sustentar o peso que carrega o Prior, ao contrário da sua irmã Clara, Margarida calça meias brancas e usa com recato as mangas para baixo. Implicando que a sua tarefa seja necessariamente longe do campo – que o é de facto uma vez que Margarida é a professora da aldeia.

Nível Interactivo

A imagem é nos apresentada no enquadramento “Long Shot” vertical dando relevância às personagens representadas na sua totalidade – de corpo inteiro - em detrimento do ambiente que as rodeia.

O cartaz pertence ao nível modal real – a situação é passível de ocorrer na realidade representada ainda que neste caso seja modelada de modo a corresponder à representação exata das personagens e actores que a representam no filme. São estes que se procura representar com um grau de fidelidade bastante elevado, justificado pela notoriedade dos actores que é reforçada nos textos de créditos do cartaz.

O desenho é detalhado feito a pincel, pormenorizado nos elementos que constroem cada uma das personagens, sendo possível reconhecer mesmo os entalhes feitos no calçado das mulheres, o tipo de material do qual é feita a bengala, os padrões dos lenços e formas das saias. A volumetria é traduzida através do uso cuidadoso do claro escuro, onde a luz modula as superfícies quando com estas contacta, criando diferentes profundidades que se sobrepõem de modo a que o panejamento e os entre-folhos se representem com maior naturalidade. A escala das personagens corresponde a sete cabeças correspondente ao cânone grego de Policlete¹⁴³, representação mais próxima da realidade em detrimento de um cânone mais elegante das oito cabeças de Lísipo¹⁴⁴.

Não foi procurada a intensidade do desenho, mas sim a certeza do seu registo para que todas as formas fossem representadas corretamente e deste modo entendidas. As cores partem do espectro utilizado pelas vestes minhotas, profusamente diversas, criando uma riqueza cromática que espelha a nobreza associada às mulheres do Minho. É possível identificar um esboço a partir do qual terá sido desenvolvido o desenho – fazemo-lo através das linhas de contorno que separam as formas principais dos elementos representados.

¹⁴³- Observámos para melhor compreender o cânone o artigo de McCAGUE, Hugh, (2009) - “Pythagoreans and Sculptors: The Canon of Polykleitos” Rosicrucian Digest No. 1 p.24, com ênfase particular na estátua que serve de modelo ao cânone – Doryphoros “Spear-bearer” c.450-440.

¹⁴⁴- GARDNER, P. (1905). The Apoxyomenos of Lysippus. The Journal of Hellenic Studies, 25, 234-259. doi:10.2307/624240 foi considerado também a obra sobre o acervo de bronzes Getty de FREL, Jiří, (1982) onde o foco é sobretudo o trabalho de Lysippus “The Getty Bronze” - ISBN 0-89236-039-9

A luz apresenta-se da direita para à esquerda, ainda que com naturalidade como que colocando um selo temporal no momento que ali se regista. Será a tarde, fim de dia, um pós evento que o que estará em consonância com o que anteriormente foi analisado.

Existe ainda uma curiosidade aparente ao nível simbólico, com a história do bom e mau ladrão, ainda que no cartaz não corresponda à representação tradicional do mau ladrão pois é normal que este se encontre à esquerda de Jesus¹⁴⁵ (direita do observador) e normalmente representado a ser provocado por soldados romanos enquanto o bom ladrão se representa vestido procurando conferir-lhe alguma dignidade. No caso da representação do cartaz temos esta metáfora visual invertida – ao centro a fé que é representada pelo prior, à sua direita – (esquerda do observador) quem comete o acto pecaminoso – sendo representada com partes do seu corpo à mostra, enquanto, à esquerda temos mais coberta ponderada como que arrependida e carregando um símbolo de pureza a personagem do bom ladrão na pessoa de Margarida.

Nível Compositivo

O estilo desenvolvido é curiosamente progressista, quando comparado com inúmeros cartazes do universo cinematográfico que o sucederam, um quase-realismo, onde as personagens são reconhecidas como actores no papel que ocupam na obra em particular. Observamos múltiplas aplicações similares em cartazes posteriores que fazem parte do espólio mundial do cinema - (exemplo “Gone with the Wind”¹⁴⁶, “The Iron Horse”¹⁴⁷, etc.) em particular no que viria a denominar-se por cinema de western onde os heróis da fita se misturavam com facilidade com os actores e a realidade.

É portanto um estilo comercial de representação, procurando ilustrar o filme, de modo a proporcionar uma expectativa perante o observado em movimento – (há que ter em conta que no período do cinema mudo as fitas eram recorrentemente coloridas a uma cor pelo que o cartaz com a sua riqueza criava um imaginário capaz de suportar a ausência de informação tonal na tela).

A linha é continua, demonstrando estudo e cuidado na execução - de contorno proporcionando uma sensação mista de uma pintura que é desenhada no que a realidade aparenta ser um desenho que é colorido. Os detalhes dos padrões dos lenços e do trabalho de pele no calçado das senhoras contrasta com o pontuar do tratamento dado que diz respeito das vestes do prior – mais se nota no caso dos botões que se estabelecem como um ponto de cor plana.

Os fundos e elementos auxiliares executam-se com recursos mínimos, perdendo detalhe consoante a matéria se afasta do plano principal de acção. Assim se compreende que a vegetação e amurada de pedra que compõem o segundo plano do cartaz e que nos indicam o espaço virtual onde as figuras se encontram sejam muito menos definidas, por servirem apenas de referência e enquadramento, até o céu que se desdobra numa aguada desenvolvida de cima para baixo do escuro para o claro.

Ainda que a imagem domine o texto, ocorre no cartaz um fenómeno peculiar, uma vez que o trabalho tipográfico realizado no texto subentende uma dedicação e cuidado maiores do que a maioria dos cartazes desta época.

¹⁴⁵- *"Então um dos malfetores que estavam pendurados, blasfemava dele, dizendo: Não és tu o Cristo? salva-te a ti mesmo e a nós. Respondendo, porém, o outro, repreendia-o, dizendo: Nem ao menos temes a Deus, estando na mesma condenação? E nós, na verdade, com justiça; porque recebemos o que os nossos feitos merecem; mas este nenhum mal fez. Então disse: Jesus, lembra-te de mim, quando entrares no teu reino. Respondeu-lhe Jesus: Em verdade te digo que hoje estarás comigo no paraíso."* (Lucas 23:39-43)

¹⁴⁶-Romance histórico de características épicas sobre a guerra civil americana de 1939 - [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Gone_with_the_Wind_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gone_with_the_Wind_(film)) [consultado em 06-06-2018] o cartaz de 1967 foi elaborado por Tom Jung, de 1939 não se conhece o artista.

¹⁴⁷-[em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Iron_Horse_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Iron_Horse_(film)) [consultado em 06-06-2018]

Assim implica o conhecimento de livros de desenho de tipos que seriam partilhados entre gráficas desde meados do século XIX, ao caso este tipo de tipografia encontra paralelo com modelos desenhados no século XVI que é possível encontrar-se em livros como o “The Book of Ornamental Alphabets Ancient & Mediaeval by F. Delamotte”¹⁴⁸. Não só a tipografia do título é trabalhada de modo a ser integrada no espaço negativo do cartaz, enquadrando-se entre as figuras, como é executada com criatividade, permitindo-se a movimento ondulante, profundidade obtida através de mancha de sombra e desenho particular de algumas das letras. O restante texto é sóbrio linear dando-se destaque ao actor Eduardo Brazão que ocupa o papel de Reitor no filme. Nota-se o uso do texto Cadevilla, Film com uma tipografia distinta funcionando como um logotipo/identidade.

Os selos presentes na obra foram alinhados ainda que as suas escalas sejam diferenciadas, demonstrando a importância das distribuidoras e o lento ocultar das empresas de criação de cartazes.

Realça-se esta dimensão do real construído, uma construção que remete para uma representação fiel em imagem (no caso do cartaz) e movimento (no caso do filme) do que fora obra escrita, procurando contrapor em todos estes meios a tradição narrativa romântica, algures num Minho bucólico, pleno no que seria a tensão entre os valores dos “seus” que partem para experimentar as cidades educando-se em campos de conhecimento modernos e as leis e valores centenários que ocupam os que vivem da terra, o verdadeiro campo.

O cartaz é contextualmente anacrónico, isto porque procura representar a realidade num momento específico no tempo (o ano de publicação da obra escrita por Júlio Diniz é 1867), a representação formal é diacrónica, conforme analisado, este será um tipo de ilustração/desenho praticado durante toda a história do cartaz cinematográfico. O cartaz funciona como um elemento de passagem entre observador e o filme, permitindo que este esteja habilitado a validar o estilo e potencial dos actores (uma vez que eram substancialmente conhecidos à época) tendo em conta que a obra escrita obteve um largo sucesso seria fácil estabelecer padrões de comparação, aumentando deste modo as probabilidades de sucesso do filme.

Procurando o encontro entre o livro e o filme o cartaz é portanto essa ponte, o meio caminho entre um momento e outro, de uma das histórias que viria a ser mais vezes e repetidamente contada na história do cinema português. Um filme que valida a moralidade do povo, que alerta para o contágio dos vícios da cidade sobre os que outrora ocuparam e viviam essa mesma moralidade. O pequeno mal, mal dizer, má-fé, desconfiança, a intriga que se ocupa dos que mais devem à fé – onde um bem-fazer se finda na boca de uma “rata de sacristia”. O filme em formato episódico estabelece desde logo uma estética que será seguida pelas versões que lhe sucedem, em particular a de Leitão de Barros em 1935 – a beleza natural encontra paralelo na força e dedicação das mulheres do Minho.

¹⁴⁸ DELAMOTTE F. (1863) “The Book of Ornamental Alphabets Ancient & Medieval” C. Lockwood&Co Stationers Hall Court London – ISBN 9785882079252

7.5 - 1931-1960

Se até 1930 as obras vinham gradualmente a enquadrar-se dentro das aspirações morais do Estado Novo, depois dessa data estes valores serão alvo de uma apropriação cultural por parte do poder vigente quer ao nível dos temas quer das personagens. Assim se justifica o recorrente tema dos touros, o fado como canção exemplar sobre a qual toda a pesada carga do povo português empoleira e o personagem conquistador cavaleiro marialva que ora intervala ora protagoniza esse mesmo fado.

É por isso normal que seja Leitão de Barros a destacar-se novamente como o bastião da cinematografia portuguesa ao realizar o primeiro filme sonoro “A Severa” (adaptação da obra teatral de Júlio Dantas) pleno de simbolismo patriótico e de drama popular.

É neste ano que Manoel de Oliveira realiza “Douro, Faina Fluvial” (documentário ainda no formato mudo que acolhe poucos louvores estrangeiros, porém alguns nacionais) viria a ser distribuído (sonorizado) internacionalmente como filme de apoio a “Gado Bravo” de António Lopes Ribeiro.

Criar-se-ia em 1932 a Tobis Portuguesa usufruindo das novas leis que advogavam a isenção de impostos e benefícios na aquisição de material técnico estando desde logo equipada com o melhor material e iniciando desde logo a produção de filmes.

O último filme mudo português “Campinos do Ribatejo” de António Luís Lopes recorre uma vez mais à identidade temática do Estado Novo, captando porções do real vivido na lezíria, fomentando a bravura dos homens que nela cavalgavam e a paixão que estes fariam brotar no sexo feminino¹⁴⁹.

Ainda que a censura do Estado Novo e a pressão da produção estrangeira se tenham forçosamente apresentado a partir de 1933 como barreiras reais ao desenvolvimento do cinema em Portugal, este conseguirá num período de duas décadas atingir por completo todo o espectro de audiência a nível nacional. Não porque retrata a realidade político/social, ou as tendências estéticas, formais ou conceptuais mas eventualmente pelo seu contrário, uma vez que ocupavam os portugueses com a grandiosidade das suas histórias, em ardis cómicos caricaturais, no romance de amor (reflectido numa canção de fado), sucesso e sempre repleto de heróis imprevistos de proveniências humildes, propagando uma esperança que se alimentava a pão, vinho e muita fé.

Esta que é considerada como a era dourada do cinema português¹⁵⁰ (razões para isso são o enorme sucesso dos primeiros filmes) inicia-se em 1933 com “A canção de Lisboa” de Cottinelli Telmo

¹⁴⁹- A curiosidade aqui é como se relaciona esta ideia do cavaleiro heróico português com o cowboy americano, um processo de transferência/colagem que poderá ocorrer dado o elevado número de filmes americanos de western filmados a essa data – entre os anos de 1930 a 1932 foram realizados pelo menos 42 filmes de western nos Estados Unidos da América [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Western_films_of_the_1930s [consultado em 06-06-2018]

¹⁵⁰- NEVES, Mauro, (1998) Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, p.187 Sophia University, No.33

para a Tobis Portuguesa, enquadrando-se perfeitamente nas descrições feitas sob o modelo de cinema ideal da época em Portugal esta comédia musicada de costumes e personagens “tipo”¹⁵¹ compõe-se de uma escala e ambições humanas possíveis/permitidas à época, escala essa limitada, de uma dimensão local procurando restringir não só as questões do seu tempo como o acesso e interrogação das mesmas.

Em 1934 António Lopes Ribeiro realizaria *Gado Bravo*, onde a lezíria o toureiro e a mulher fatal são o centro de um tipo de enredo que é garantidamente do agrado do público português. Em ritmo este sucesso alarga-se em 1935 à adaptação de *Leitão de Barros* (também para a Tobis portuguesa) do romance de Júlio Dinis cuja primeira aproximação havia sido o maior sucesso dos anos 30 em Portugal e no Brasil – “*As pupilas do Senhor Reitor*”.

1936 é o ano em que Chianca de Garcia produz para a Sonarte “*O Trevo de Quatro folhas*” do qual não existe cópia porém descobrimos no decorrer da nossa pesquisa gráfica dois documentos publicitando o mesmo. A destacar ainda no mesmo ano “*Bocage*” uma produção da Sociedade Universal de Filmes sob a direção de Leitão de Barros cujo sucesso levou a que se criasse uma até uma versão espanhola.

Leitão de Barros produz em 1937 para a Lumiar Filmes “*Maria Papoila*” uma comédia popular musicada. Coube a António Lopes Ribeiro em 1937 a promoção do Estado Novo através de “*A revolução de Maio*”, escrito pela mão de António Ferro director do Secretariado Nacional de Propaganda Nacional, propagandeava a ascensão de Salazar e do seu regime. Este proporcionou a Lopes Ribeiro a gratidão do Estado Novo promovendo-o como bastião da arte cinematográfica conferindo-lhe o cargo de chefe da Missão Cinegráfica às Colónias, de onde recolheria material para o filme de 1938 “*Feitiço do Império*”, sendo filmado sobretudo entre Moçambique e Angola e tendo sido o primeiro filme sem a presença de números musicais.

Também em 1938 seriam lançados “*A Rosa do Adro*” (Continental Films – subsidiária da Warner Bros), “*A Aldeia da Roupas Branca*” (Chianca de Garcia), “*Os fidalgos da casa mourisca*” direção de Arthur Duarte para a Tobis Portuguesa e adaptação da obra de Júlio Diniz com o mesmo nome, “*A canção da terra*” de Jorge Brum do Canto filmado em Porto Santo – Madeira, sobre os dramas da vida dos ilhéus e a falta de água.

Já em 1939, Leitão de Barros realiza “*A varanda dos rouxinóis*” novamente um drama de amores desencontrados sobre personagens que deixam os seus locais de origem para encontrar o sucesso na capital. “*João Ratão*” de 1940 de Jorge Brum do Canto cuja trama musicada se centra nas no regresso a casa de um combatente da primeira grande guerra focando o lado do romance entre o

¹⁵¹ - Na realidade as personagens no cinema português deste período gravitam num tipo exemplar de caracterização, relativamente a este facto é importante que consideremos a pressão do regime para que funcionassem como bastiões da moralidade e representação idealizada do cidadão português, crente, trabalhador que encontra uma razão de felicidade nas coisas simples e na vida humilde mesmo quando a riqueza fácil se lhe apresenta.

mesmo com uma rapariga da sua aldeia e as desventuras de ambos até ao sucesso amoroso. Ao invés do mesmo ano “Pão Nosso” de Armando de Miranda usa o êxodo de um casal citadino para o campo para uma vez mais usar o grande tema do amor desencontrado envolto numa trama ilusória de traição que se descobre ser nada mais do que um equívoco.

“O pai tirano” de 1941 uma comédia de António Lopes Ribeiro (cujo modelo é segundo Mauro Neves retirado dos trabalhos de René Clair)¹⁵² estabelece o padrão a seguir para o filme português ligeiro até ao final da década de 40. Procurando representar de um modo superficial o bairrismo português, modula nas suas personagens nas interações destas umas com as outras, nas canções e na estética dos seus ambientes o viver perfeito e aceitável de um Portugal forçosamente só. No mesmo ano dá-se um caso raro e digno de distinção é “Porto de Abrigo” de Adolfo Coelho, escrito pelo mesmo, o filme, um drama cujo argumento se relaciona em tudo com a realidade dos exilados da segunda guerra mundial a viver então em Portugal, em particular em Lisboa¹⁵³ e arredores, foca-se na existência de uma arma poderosa (Raio da Morte) e numa mulher que apaixonada pelos encantos de um Portugal pitoresco se vê obrigada a abandoná-lo para seguir o seu destino.

1942 no seguimento do sucesso de “O Pai Tirano” ainda nessa corrente ligeira de temática nacional bairrista António Lopes Ribeiro produz “O Pátio das Cantigas” onde se aplica o modelo da primeira obra alterando ligeiramente a trama. Seria porém o drama a ganhar protagonismo, Leitão de Barros produz “Ala-Riba” (Sonoro filmes) o mar os seus protagonistas, heróis da Póvoa de Varzim, realista filmado com locais e grande maioria amadores, obra que viria a ser primeiro prémio no festival de Veneza. Manoel de Oliveira realiza “Aniki-Bobó” revelando a sua sensibilidade realista ao mesmo tempo metafórico de uma profundidade humana imensa espelhada através seus principais protagonistas – os rapazes. Jorge Brum do Canto realizaria “Lobos da Serra” (Tobis) o tema do contrabando atividade que se propaga através do limite de bens de consumo pelo Estado Novo é entrelaçado com o drama amoroso das personagens centrais.

“Fátima, Terra de Fé” 1943 de Jorge Brum do Canto (Filmes Portugueses César de Sá) sustenta-se na fé e na maravilha dos seus milagres na recuperação dos descrentes – drama moral de acordo com os padrões instituídos pelo Estado Novo. Na senda da comédia de costumes (O Pai Tirano - O Pátio das cantigas) a Tobis trazia para as telas pela mão de Arthur Duarte “O Costa do Castelo” a mistura accidental de classes e o desencontro amoroso acidentado pela inveja alheia repetem o modelo de

¹⁵²- NEVES, Mauro, (1998) Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, p.192 Sophia University, No.33 , para mais informação sobre René Clair, escritor e realizador de filmes de comédia [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Clair#1924%E2%80%931934 [consultado em 06-06-2018]

¹⁵³- CASTRO, Maria João, (2014) “Por entre a bruma do cais da Europa: a Lisboa dos estrangeiros na Segunda Guerra Mundial.” In Arte & Discursos: dos factos aos relatos construídos por estrangeiros acerca de Portugal, 171 - 192. ISBN: 978-989-98998-2-7. Lisboa: FCSH.

humor leve e sem qualquer objectivo senão o de entreter com os seus fados e morais convenientes à época. Foi também no amor mas sobretudo no formato de tema clássico de “Amor de Perdição” (romance homónimo de Camilo Castelo Branco) que António Lopes Ribeiro projeta o drama literário valendo-se do gosto público pelo tema clássico nacionalizante. A referenciar pela temática “Ave de Arribação” de Armando de Miranda cuja trama de drama amoroso revolve sob um pescador algarvio prometido e uma americana cuja influência sobre este seria nefasta – uma eventual metáfora à chegada de estrangeiros as estas comunidades.

“A menina da rádio” de Arthur Duarte em 1944, prossegue o ritmo de lançamento anual de uma comédia de costumes a Tobis, agora Companhia Portuguesa de Filmes, Brum do Canto produz “Um Homem às direitas” uma vez mais a distinção entre classes e a nobreza da humildade versus a o despudor dos incapazes herdeiros de fortuna. Neste ano sobe às telas o drama de “O violino de João” (João Brás Alves) um filme de pouco sucesso sobre um violinista condenado a um amor trágico.

É em 1945 que “Inês de Castro”¹⁵⁴ mostra ser um sucesso não só em Portugal mas também em Espanha (a co-produção do filme é Espanhola) e no Brasil, um épico de Leitão de Barros sobre a nobre espanhola que terá sido feita rainha e santa após morta, um episódio imortal da história de Portugal mais uma vez de acordo com os ideais de moralidade e patriotismo do Estado Novo. Nesse mesmo ano sem grande mérito temos “A vizinha do Lado” de António Lopes Ribeiro uma comédia sobre a obrigação moral de resistência do homem de bem à tentação baseada numa peça de 1913 “Sonho de amor” Carlos Porfírio (Cinelandia) drama romanceado de época (1900), “A noiva do Brasil” de Santos Mendes drama tentando apontar ao registo de mistério e o remake de “José do Telhado” por Armando Miranda sobre o herói da guerra civil Portuguesa caído em desgraça.

Realizado em 1946 por Leitão de Barros e produzido por António Lopes Ribeiro “Camões” tinha necessariamente de responder ao apelo épico cumprindo o respeito devido ao grande poeta português. “Três dias sem Deus”¹⁵⁵ (Invicta Filmes) o primeiro filme português a ser realizado por uma mulher Bárbara Virgínia que era também atriz, o filme aborda o tema da clausura conservadora do interior do país da sua teia de crenças e preconceitos que lança sobre quem é estranho aos seus. Ainda no mesmo ano é terminado “Um Homem do Ribatejo” da Filmes Albuquerque, “A Mantilha de Beatriz” de Eduardo Maroto, co-produção luso-espanhola romance de aventura, “Cais do Sodré” de Alexandre Perla (Produtores Associados) e “Ladrão Precisa-se!” de

¹⁵⁴. É uma obra crucial para o Estado Novo como uma prova do modo como as duas ditaduras se encontravam alinhadas nos seus objectivos e devir de preservação da história e dos seus valores.

¹⁵⁵- Não fosse simplesmente o facto desta obra ser realizada por uma mulher, o filme em si é um diferente, não particularmente pela execução mas pelo tema que aborda, propondo sub-temas bastante progressivos, a mulher e a sua emancipação em confronto com o misticismo e a religião no interior de Portugal, o potencial desta obra terá sido segundo a nossa leitura condicionado pelo tempo em que foi realizada, havendo espaço para um retorno capaz e devido à mesma, talvez até capacitando-o de um final que melhor se adequa ao nosso tempo.

Brum do Canto (Cineditora) musical à maneira americana, primeiro filme português a estreiar nos USA.

O ano de 1947 traria às telas de cinema Amália Rodrigues, a fadista faria parte de duas grandes produções cujo sucesso se provaria incomparável no panorama português. Foram eles “Capas Negras” de Armando Miranda (Produtores Associados) uma crónica da vida académica de Coimbra e o drama musicado “Fado, a história de uma Cantadeira” (Lisboa Filme) de Perdigão Queiroga premiado com o Grande Prémio do SNI valendo a Amália o prémio da Melhor Interpretação Feminina.

No domínio da comédia destacam-se “Os vizinhos do Rés-do-chão” de Alejandro Perla e “O Leão da Estrela” de Arthur Duarte (Companhia Portuguesa de Filmes) sendo ambas produções que procuram explorar a costumeira comédia de costumes a primeira fá-lo de um modo mais cínico enquanto “O Leão da Estrela” para além de utilizar o formato mais clássico e seguro envolve-o no tema da paixão futebolística, tema esse que havia sido explorado pela primeira vez também no ano de 1947 por João Moreira de um modo mais sério com o filme “Bola ao centro”. Temos ainda “Aqui Portugal” documentário ficcionado (uso de actores e cenários/quadros) de Armando Miranda sobre as diferentes províncias e costumes de Portugal.

O grande drama deste ano seria “Rainha Santa” uma co-produção luso-espanhola de Rafael Gil drama histórico sobre D.Isabel de Aragão. Menção ainda para “Três Espelhos” de Ladislau Vajda (Lisboa Filme) um drama policial.

Em 1948 era já visível o crescimento exponencial do poder da censura imposta ao cinema pelo Estado Novo, facto que justifica em muito a violência com a qual este reprimia aquele que foi o primeiro movimento de cineclube português. Em 1948 foi implementada a Lei nº 2027, de 18/02/48¹⁵⁶, de proteção ao cinema nacional criando-se a partir desta o “Fundo do Cinema Nacional”. Este fundo proponha-se a facilitar a produção de filmes cujo objectivo passaria pela elevação do nível de gosto do público e reabilitação do cinema nacional – acabaria por privilegiar qualquer tipo de projecto que se mostrasse apolítico ou de temáticas consonantes com as declaradas como válidas pelo Estado Novo.

Temos assim em 1948 “Serra Brava” de Armando de Miranda (Lisboa Filme) um drama onde sob o pano do contrabando se testa a moral e a justiça pela mão do homem/mulher. Já “Um grito na noite” de Carlos Profirio (Filmes Castello Lopes) que também trata o tema do contrabando nas rias algarvias prefere focar-se na tradução da atividade e dos seus intervenientes. A moral apresenta-se cada vez mais latente nos temas e fórmulas utilizadas na tentativa de perpetuar a validade do Estado

¹⁵⁶- [em linha] <https://dre.tretas.org/dre/101483/lei-2027-de-18-de-fevereiro> [consultado em 06-06-2018] e o documento na íntegra [em linha] <https://dre.pt/application/file/153175> [consultado em 06-06-2018]

Novo. Em “Uma vida para dois” de Armando Miranda (Lisboa Filme) põe à prova a amizade entre dois órfãos quando ao salvar uma mulher do seu tio mal intencionado iniciam um rol de eventos que levarão necessariamente ao fim de um destes para que o outro possa ficar com ela. “Não há rapazes maus” filme de Eduardo Maroto dedicado à obra do Padre Américo a Casa do Gaiato e o seu trabalho para a recuperação de jovens.

Em 1949 Leitão de Barros realiza o seu último filme, “Vendaval Maravilhoso” uma tentativa pobre de se fazer uma biografia do poeta brasileiro Castro Alves, Barros centra o filme na relação do poeta com a sua amante (aqui representada por Amália Rodrigues) a actriz portuguesa Eugénia da Câmara, de parte ficou toda a história sobre o passado de Castro Alves sobretudo no modo como pensava o lugar do escravo africano na sociedade brasileira.

Neste ano temos 3 dramas da realidade portuguesa : “Heróis do Mar” de Fernando Garcia (Cineditora) sobre o drama da pesca no mar do norte na Gronelândia e Terra Nova; “Ribatejo” (Filmes Albuquerque) a vida dos campinos, nas salinas à beira do Tejo e “Sol e Toiros” de José Buchs (Produtores Associados) fado e touradas as grandes paixões comerciais do público português.

O humor faz-se representar nos moldes que sempre habituou o público português por “Cantiga da Rua” (Filmes Albuquerque) de Henrique Campos.

Uma adaptação do romance homónimo de Júlio Dinis “A morgadinha dos canaviais” Caetano Bonucci (Cinelândia) e “A volta de José do Telhado” de Armando Miranda que funciona como a segunda parte do filme de 1945 são os outros filmes deste ano.

7.6 As fragilidades depois de 1950

A década de 50 será o período de transição do cinema português, justificada não só pelo fraco desempenho evolutivo dos formatos utilizados até então mas também pela monotonia imposta pela censura. O número de produções desta década não encontra paralelo na qualidade dos filmes produzidos. O público, habituado às fitas internacionais cuja exibição é agora frequente e acessível em Portugal desinteressa-se, porque o estilo estava datado, porque os temas eram repetidos e distantes da vida real portuguesa. A criação da RTP (Rádotelevisão Portuguesa em 1956)¹⁵⁷ terá também a quota parte neste facto.

¹⁵⁷- Conforme descrito [em linha] <https://industrias-culturais.hypotheses.org/18807> [consultado em 06-06-2018] e confirmado em, CUNHA, Paulo, (2011) “A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974)” *Análise Social*, vol. XLVI (198), 139-156 “p. 147 “Curiosamente, quase metade (56 em 114) das longas-metragens de produção nacional foi exibida nos cinco primeiros anos do período em estudo (1957-1961). O período de maior escassez verificou-se entre 1965 e 1970, em que foram emitidas apenas 10 longas nacionais.”

É de 1950, o drama histórico “Frei Luis de Sousa” de António Lopes Ribeiro (filmado a partir da peça homónima de Almeida Garrett) que mais se destaca como a obra cinematográfica num ano em que foram feitos somente duas longas metragens. O segundo e último filme do ano é a comédia “O Grande Elias” de Arthur Duarte, no modelo de comédia de costumes habitual, centra-se numa família lisboeta feita de personagens simples e de características humanas quase marginais que alimentam uma mentira a troco de rendimento provindo de uma suposta tia do Brasil.

No ano de 1951 duas das quatro obras produzidas, procuram já alicerçar o neo-realismo português sendo que das duas se destaca “Saltimbancos” de Manuel Guimarães procurando afastar-se das directrizes que seguia o cinema português da altura, uma história do mundo do circo, sobretudo da realidade do homem e da sua dualidade na constante representação de múltiplos papéis adequando-os à situação em que se encontra. O outro filme é “Sonhar é fácil” de Perdigão Queiroga cuja tentativa resulta numa comédia à maneira americana, Focado num dos pilares do Estado Novo, a fé “Senhora de Fátima” é uma co-produção luso-espanhola de Rafael Gil sobre as aparições de Fátima em Portugal.

“Madrageo” de Perdigão Queiroga realizado em 1952 reflecte o drama de um amor que se vê dividido pelos objectivos financeiros de um pai ambicioso e uma suposta prometida e que encontra solução no regresso do pai deste com dinheiro conseguido em África, “A garça e a serpente”, Arthur Duarte, drama sem grande tema senão a divisão de um homem quanto ao amor que dedica a duas mulheres. Perdigão Queiroga realiza nesse ano também a comédia musical “Os Três da vida Airada” sob o modelo normal de comédia portuguesa. De Fernando Garcia temos “Um Marido Solteiro” outra comédia de costumes cuja trama se centra numa mesada proveniente de um tio do Brasil. “A Justiça do Céu” de Vitor Manuel um drama de mistério e crime sobre uma cigana acusada injustamente da morte de sua patroa. “Eram Duzentos Irmãos”, de Constantino Esteves e Fernando Garcia, romance focado no companheirismo de um conjunto de cadetes em auxiliar um dos seus com complexo de inferioridade.

Chikwembo! - Sortilégio Africano de Carlos Marques estreia em 1953 e mostra no seu genérico “O primeiro filme português inteiramente filmado em África” um drama musicado sobre um homem desiludido que acaba por encontrar o amor. No mesmo ano Brum do Canto realiza “Chaimite” onde procura reproduzir a colonização de Moçambique à maneira colonialista com um traço de Western americano. “O comissário de Polícia” realizado por Constantino Esteves comédia de costumes sobre a média burguesia urbana do séc XIX, “O dinheiro dos pobres” de Artur Smedo e “Rosa de Alfama” de Henrique Campos são os três dramas de costume e moral deste ano, o primeiro sobre um homem caído em desgraça por culpa de um irmão sempre que tenta fazer o bem, o segundo sobre a luta de fé de um padre dividido pelo amor, encarregado de servir na Carregosa Alentejo em 1927, um lugar onde a fé do povo é dedicada à natureza em “Planície Heróica” de Perdigão

Queiroga e uma “Opereta cinematográfica” “Rosa de Alfama” de Henrique Campos, sobre Rosa Maria mãe solteira que é ajudada pelo irmão do progenitor do seu filho, tentando sempre trazer para o lado do bem este seu irmão que a todos trazia problemas.

No ano de 1954 estreia “Agora é que são elas” de Fernando Garcia, o teatro de revista humorístico e musicado transposto para a tela em todos os seus recursos envolto numa temática falsamente feminista. Ainda no registo do humor “O Costa de África” aquele que será o último filme português por muito tempo a fazer uso do modelo de comédia de costumes iniciado por “O Pai Tirano” e “Parabéns, Senhor Vicente” de Arthur Duarte uma co-produção luso-espanhola promovendo a moralidade da família, com uma versão para cada língua.

Drama “Quando O mar galgou a terra” de João Mendes – uma trama que decorre nos Açores em São Miguel tendo como base o ciúme e a traição e usando o mar e a pesca à baleia como pano de fundo. “O cerro dos Enforcados” de Fernando Garcia (Cinelândia) ficção histórica do séc XV também sobre o ciúme e um assassinato sem corpo.

1955 é considerado o ano zero do cinema português – onde não terá sido produzida qualquer longa-metragem, realidade que não acontecia desde 1925.¹⁵⁸

7.7 - Neo-realismo e movimento

O cinema português inicia verdadeiramente o seu movimento de mudança no ano 1956, abraçando lentamente o neo-realismo, espelhado em “Vidas sem rumo” de Manuel Guimarães procurando mostrar a pobre e frágil realidade dos habitantes dos bairros Lisboetas – no mesmo ano Manoel de Oliveira realiza a sua curta metragem documental “O pintor e a cidade” dentro dos mesmos princípios porém estética e concetualmente de maior profundidade utilizando metáforas visuais para passar a imagem de uma cidade dividida entre o passado e o progresso.

Humoristicamente “Perdeu-se um marido” de Henrique Campos e “O noivo das Caldas” de Arthur Duarte comédias romance circulando sobre o mesmo conjunto artificial de tramas que compõe tantas outras comédias portuguesas antes destas. Dá-se nota ainda de “Madrugada” uma co-produção luso-espanhola de António Román um filme de mistério.

Em 1957 estreia “Dois dias no paraíso” de Arthur Duarte comédia romanceada sobre uma protagonista de revista cujo desaparecimento súbito está relacionado com um telegrama - será a única longa-metragem deste ano.

No ano de 1958 temos “Sangue Toureiro”, de Augusto Fraga, o primeiro filme português colorido

¹⁵⁸- NEVES, Mauro, (1998) Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, p.205 Sophia University, No.3 e CUNHA, Paulo, (2007) “O público e o novo cinema português”, Estudos do Século XX, nº77), p. 352

um drama de touros, fado e amor. A primeira longa-metragem em cinemascope “O Homem do Dia” de Henrique Campos um drama musicado tendo como pano de fundo a volta a Portugal em ciclismo.

“O Tarzan do 5º Esquerdo” uma comédia de Augusto Fraga sobre a vida feliz de quem vive na simplicidade e com pouco. “Rapsódia Portuguesa” de João Mendes, é um drama documental que compila retratos Portugal e das suas gentes.

Manoel de Oliveira realiza em 1959 “O Pão” drama documental com base na indústria que se dedica uma vez mais ao uso da metáfora onde o homem tem a responsabilidade de pôr o ciclo da vida em movimento. “O Senhor” de António Campos do conto homónimo de Miguel Torga. “A Luz Vem do Alto”, de Henrique Campos, um drama sobre a fé e a ausência desta no seio de dois amigos um que é padre o outro completamente alheio à religião e “O primo Basílio” do romance homónimo de Eça de Queirós de António Lopes Ribeiro aquele que seria o seu último filme do longo contributo que tivera para a Era Dourada do cinema português e modelo do Estado Novo. No território do humor “A Costureirinha da Sé” de Manuel Guimarães. Comédia musical, uma humilde costureira do bairro da sé enamorada por um taxista vê-se envolvida na inveja de uma vizinha que quer captar as atenções do taxista para a sua filha, tudo isto em paralelo com a trama do “Concurso de Vestido de Chita” que todas as costureiras querem ganhar. “O Passarinho da Ribeira” de Augusto Fraga, comédia romance sobre o sacrifício de uma carvoeira na zona ribeirinha do Porto e a trama de um pai ausente que pretende reconquistar arditamente a sua filha.

Lançados em 1960 “O Cantor e a Bailarina”, comédia musical de Armando de Miranda, e Sexta-Feira, 13 comédia sobre 2 jovens que casam a sexta-feira treze, co-produção luso-espanhola dirigida por Pedro Lazaga.

Neste período de tempo aqui observado inicia-se uma lenta transformação no cinema português, que se aventura agora, de um modo muito singelo a abandonar a sua estrutura clássica, fundada nos valores do Estado Novo, Permitindo-se assim a testar novas propostas artísticas sobretudo quando apoiado financeiramente por instituições não governamentais – como é o caso dos apoios ao cinema pela Fundação Calouste Gulbenkian. Porém como é observado pelo conjunto de filme em cima descritos, são na realidade mais numerosos os casos de correspondente predomínio dos modelos antigos, contrastantes com uma modernidade já sedimentada pela Europa fora.

Segue-se a análise dos cartazes selecionados para o estudo relativamente a este período:

7.8.1 Pôrto de Abrigo

Ver Anexo B p.164

Filme: Pôrto de Abrigo

Ano: 1941

Realização: José Adolfo Coelho

Autoria – Costa, Mário

Nível Representativo

O cartaz de “Pôrto de Abrigo” situa-se no nível representativo narrativo de circunstância. A mesma ocorre partindo do primeiro plano onde é representado como primeiro participante o rosto de um homem de óculos olhando para a esquerda do observador, enquanto no plano secundário se podem observar no quadrante superior direito o rosto de uma mulher debaixo do qual há um engenho em chamas e no quadrante inferior na diagonal direta da representação feminina um homem de gabardine empunhando uma pistola.

Estes elementos estabelecem a plataforma necessária a uma possível leitura do filme através do cartaz, a qual é reforçada ao caso pelo uso da cor. A verde, (destacado sobre um base de fundo preto) uma cor que era já utilizada como recurso simbólico representativo do mal a personagem que ocupa a quase totalidade do cartaz, a vermelho a mulher de modo a representar o perigo que esta enfrenta – directamente ligado ao engenho em chamas e em tons de cinza em sombra sob um fundo vermelho que estabelece a ligação com o vector diagonal da mulher o homem desconhecido cuja arma aponta directamente para o personagem principal do cartaz.

Nível Interactivo

A construção do cartaz, ainda que fragmentada nos elementos que a compõem é equilibrada, ligando-os através de pormenores plenos de intenção sem os quais este equilíbrio estaria em perigo. Assim temos 2 “close ups” que englobam a personagem a verde – o professor Zenthul – e a personagem a vermelho – Sónia, fecha-se a descrição com um “long shot” de uma personagem desconhecida. É portanto uma descrição dinâmica semelhante à utilizada com frequência em cartazes da época sobretudo os de origem americana.

Esta dinâmica de relação directa com o tipo de discurso gráfico utilizado na banda desenhada reflecte-se ainda mais ao analisar a perspectiva usada. Temos em primeiro lugar uma noção de igualdade ao observar o primeiro plano, depois de envolvimento quando passamos para o segundo plano do lado superior do cartaz (observando a mulher e o engenho) e por fim de superioridade sobre o homem desconhecido. A direcção dada pela arma deste alinha numa paralela com a do engenho em chamas e a cor vermelha aglomera estas diferentes partes do cartaz fazendo com que se perca a noção de distância entre as mesmas.

A imagem é modalmente real, plena de detalhe e rigor no que consiste ser a representação das personagens cujo rosto nos é permitido observar com clareza, ainda que de algum modo estilizada pelo artista. Estão representados os rostos de Elisa Carreira (Sónia) e Jaime Zenóglia (Professor Zenthul). Do que nos foi possível recolher e observar do filme em questão sabemos a intervenção do actor Jamie Zenóglia no filme é relativamente curta ainda que “digna de nota”¹⁵⁹, pelo que se

¹⁵⁹- O que confirmámos através da revista, Animatógrafo, dirigida por António Lopes Ribeiro, sobre o cinema nacional e mundial particular americano, Compôs-se de 2 períodos de publicação: abril a julho de 1933 e, mais tarde, entre 1940

levanta a interrogação quanto ao destaque dado na elaboração do cartaz, para mais tendo em conta que a personagem de Elisa é a real protagonista da trama.

Caracterizam-se estas duas personagens conforme o papel que tomam no filme quanto à natureza dos seus actos, o professor de sobrancelhas fortes, óculos de massa escuros de onde sobressaem os olhos arregalados, repleto de rugas que lhe moldam fortemente o rosto – a espia ainda que possuidora de um rosto delicado encimada por um elegante chapéu é representada de um modo forte e olhar seguro. Cada personagem corresponde portanto a diferentes níveis de profundidade e escala estando o homem que empunha a arma no plano do engenho em chamas – o mais afastado do observador - e cada uma das suas personagens no seu próprio plano.

Recorre-se à utilização de um conjunto de estereótipos como as vestes do homem armado – gabardine fechada e boina – muito ao estilo Dick Tracy¹⁶⁰ – a arma que este tem na mão tanto pode ser uma Luger¹⁶¹ (utilizada pelos alemães na WWII) como uma M1911¹⁶² (de uso americano na WWII) deixando-nos assim na dúvida sob de que lado esta personagem se pode encontrar. O olhar, expressão, óculos e as sobrancelhas fartas e rebeldes do professor em destaque no cartaz, apontam para uma personagem focada num só objectivo ainda que o cartaz o indicie de um modo extremamente ténue – o engenho.

A luz é manipulada de modo a estabelecer cada um dos planos representados no cartaz. Assim temos no primeiro e segundo plano uma direcção de luz da direita para a esquerda evidenciando as rugas na figura de primeiro plano e a juventude polida no caso da que se encontra em segundo plano, e depois luz que parte da maneira clássica da esquerda para a direita iluminando parte do rosto do homem armado ainda assim não permitindo um reconhecimento do mesmo. Este tipo de modelação de imagem tornar-se-ia uso comum sobretudo nos cartazes de filmes de horror e mistério¹⁶³. A salientar que no caso da figura principal as rugas são manchadas por uma tradução da expressão das labaredas que parecem projectar-se em movimento e dinamismo no rosto.

Conforme mencionado anteriormente o uso da cor é não apenas simbólico como é também modelador dos planos e das características das personagens. É hábil no uso do contraste e equilíbrio, para mais se tivermos em conta a quantidade de informação gráfica e textual existente no cartaz permitindo diferentes tempos de leitura.

Nível Compositivo

“Pôrto de Abrigo” é um cartaz peculiar no universo dos cartazes portugueses de cinema desenhados - pode dizer-se um cartaz de autor, Mário Costa participou não só na elaboração de cartazes para o filme (foi possível descobrir outro cartaz do mesmo autor para este filme) como é dado nos créditos como responsável pela decoração. A oportunidade criativa era única, este foi primeiro filme de acção/espionagem português, feito por completo com técnicos e artistas portugueses ao momento

e 1942. Encontraram-se notas e artigos sobre “Pôrto de Abrigo” em 4 diferentes números do 10 ao 13, consequentemente cada número aporta maior informação e detalhe ao filme, até ao número 12 onde através da coluna “As estreias do Animatógrafo” se faz um pequeno resumo do filme através de fotogramas do mesmo. Esta informação é portanto compartimentada no período de tempo entre o lançamento do número 10 – 13 de janeiro de 1941 ao número 12, a 3 de Fevereiro de 1941 terminando nesse número com uma página dupla e uma página extra para críticas. Este material está disponível através do site da Hemeroteca digital [em linha] <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Animatografo/Animatografo.htm> [consultado em 06-06-2018]

¹⁶⁰- Dick Tracy é uma personagem de banda desenhada criada por Chester Gould no ano de 1931, sendo transportado para o cinema que viria a tornar-se um dos personagens de detectives mais famosos de sempre. [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Dick_Tracy [consultado em 06-06-2018]

¹⁶¹- Consultamos um artigo [em linha] <https://medium.com/war-is-boring/the-nazis-handgun-7d2eaba39994> [consultado em 06-06-2018] de Paul Huard, e a frequência de uso em filme [em linha] <http://www.imfdb.org/wiki/Luger> [consultado em 06-06-2018]

¹⁶²- Uso em filme [em linha] <http://www.imfdb.org/wiki/M1911#M1911> [consultado em 06-06-2018]

¹⁶³- Algumas comparações no Anexo E p.195

em que o tema demonstrava ser da maior relevância.

Capacita-se de propriedades narrativas destacadas, triangulando protagonistas, tema e acção. O desenho é misto no seu realismo e idealização, a personagem Sónia é representada com toda a fidelidade enquanto a personagem do professor ainda que de semelhança com o real – validada com uma caricatura descoberta na revista o animatógrafo¹⁶⁴ – é um pouco exagerada de modo a caracterizá-la psicologicamente. O desenho é fluído intervalando entre mancha e traço, entre linha de contorno e mancha de cor onde a gradiência dá origem aos volumes. A grelha apresenta-se em formato Z de onde conseguimos ler primeiro a protagonista, depois na diagonal - um suposto vilão, e um homem armado de intenções desconhecidas, a fechar todo o texto que diz respeito ao título e créditos do filme.

O estilo que se determina pelo encontro de um trabalho fortemente figurativo com uma realização de aproximação expressionista, inscreve-se de no que foram à época as ilustrações das capas dos livros de espionagem e mistério¹⁶⁵, em 1940 não só proliferava este tipo de literatura como se deu o grande boom dos “comics”, com o quais o desenho deste cartaz encontra paralelos de representação nomeadamente na representação do vilão. Não se enquadra portanto a imagem num movimento artístico, ainda que a sua representação se encontre qualitativamente além da que até então havia sido utilizada no caso do uso de desenho para cartaz de cinema em Portugal.

Ainda que a imagem domine o texto, existe uma sensação de paridade entre ambos, é uma peça de enorme equilíbrio, ocupando a imagem pouco mais de ½ do cartaz. Esse equilíbrio reflecte-se na elegância com que a escala do título é aplicada – demonstrando uma capacidade estética elevada, mais ainda, recordando que múltiplos tipos de letra se encontram presentes no cartaz sem que este sofra um impacto no que é a sua qualidade expositiva, quer da informação gráfica, quer da textual.

A mancha de texto ocupa a diagonal inferior do cartaz com a excepção do pequeno texto acompanhado por um selo/logotipo que se encontra no quadrante superior direito onde se apresenta a companhia Lisboa -Filme.

Distinguem-se pelo menos 4 tipografias utilizadas : - a do título, linear com um batente vermelho de modo a obter-se um efeito perspético de profundidade, que depois se utiliza nos nomes dos actores sem batente; uma segunda que corresponde à distinção das tarefas – elegantemente cursiva e inclinada; uma terceira que partilha semelhanças com a utilizada no título sendo porem inclinada e que se aplica nos nomes dos colaboradores técnicos e artísticos e uma quarta que se aplica somente na frase que determina a execução do filme no estúdios da Lisboa-Filme.

Reflecte-se portanto o diacronismo, que fixa a obra no seu tempo, ambiciosa na dinâmica estrutural compositiva apresentada, particularmente bem executada ao nível da expressão e desenho revelando um conhecimento elevado da técnica não só do desenho e pintura como da impressão em litografia.

Mário Costa produziu para este filme ao nosso conhecimento pelo menos mais um cartaz – onde retrata ao invés da peça aqui estudada um lado mais romântico do filme. Neste cartaz utilizando uma técnica e narrativa semelhante representam-se um pescador sorridente em primeiro plano, a chegada da espia num segundo plano e por fim um conflito onde esta aparece segurada em braços por um homem. É no entanto composto por uma gama de cores completamente distinta entre os azuis e os amarelos.

Como possibilidade temos que tenham sido feitos dois cartazes diferenciados de modo a agradar diferentes públicos – o que aqui analisamos para um publico mais masculino e este último para um

¹⁶⁴- A caricatura em questão encontra-se na revista de 3 de Fevereiro de 1941 nº 3 Animatógrafo p. 11 caixa com caricatura – Anexo E p.196

¹⁶⁵- A profusão de livros de espionagem e mistério e o seu sucesso como público possibilitaram a execução de um grande número de capas que hoje fazem parte integral da história do design gráfico, ilustração e desenho.

público feminino. Revelando não só uma estratégia comercial bastante desenvolvida como um investimento elevado na divulgação do filme.

A trama do filme foi escrita pelo próprio realizador Adolfo Coelho (escritor/novelistas/tradutor e realizador), que viria a realizar múltiplas obras de cinema documental como funcionário do ministério da agricultura do Estado Novo. A história desenvolve-se a partir de uma espia que rouba planos para uma arma de destruição maciça – a qual é desejada por duas potências em busca do domínio bélico¹⁶⁶. Estamos em plena segunda guerra mundial, o Estado Novo instituído em 1933, tinha ao nível da sua comunicação, na pessoa de António Ferro (que assistiu à estreia do filme) uma liderança e conduta propagandista com a qual se coadunam os aspectos narrativos do filme.

Portugal era um local sobejamente conhecido por ser um paraíso para os espões (veja-se a obra escrita por Irene Pimentel – *Espiões em Portugal durante a segunda guerra mundial*)¹⁶⁷ que se moviam nos meios sociais mais elevados em prol dos objectivos dos seus países em conflito. Enquanto isso o país real encontrava-se a braços com um racionamento extremo de bens, dando lugar a manifestações e greves em particular no Minho e em trás-os-montes, um contraste que é por completo ignorado na trama e que a coloca em concordância com o tipo comunicação estabelecida pelo Estado Novo. 1942¹⁶⁸ torna-se-ia o ano de viragem na vantagem alemã da segunda guerra mundial, sabendo que a neutralidade foi o grande capital português na guerra e o mais determinado argumento de Salazar, o filme parece antecipar os ventos de mudança explora a criação da arma por um professor cujo nome mais se aproxima do germânico ainda que não determine qualquer dos lados em conflito como bom e digno de se tomar partido – uma vez mais a neutralidade subsiste.

O filme foi bastante criticado à época, sobretudo quanto à parte deste que se relacionava com um país estrangeiro e no que dizia respeito à qualidade dos diálogos, que dizem os críticos não capacitarem os actores de matéria suficiente para fosse possível representar-se. A trama foi no entanto bem recebida, os mesmos críticos terão visto na arma de destruição maciça sob a qual se desenvolve o enredo do filme um motivo demasiado imaginativo. A história dir-nos-ia mais tarde que um estudo semelhante estaria a ser desenvolvido pela Alemanha nazi e que se concluiria nos estados unidos como a bomba atómica. Pela positiva disse-se que tinha a qualidade de ser “uma fita sem saloios”, mas não sem ser de seguida a ser gozada por colocar o bando de espões a encher o depósito em Famalicão porque a gasolina é mais cara no estrangeiro.

Em verdade o cinema português não estava preparado para a ambição de um cinema que mais se aproximava do americano, todas as referências cinematográficas portuguesas seguiam uma linha muito bem definida sobre a qual gravitavam os mesmos temas e as mesmas personagens, de quando em vez apresentadas sobre um cenário e tonalidades diferentes.

Para a história fica o trabalho do ilustrador, pintor, aguarelista, designer Mário Costa¹⁶⁹ (1902-1975). Foi um profuso ilustrador de livros, fez decorações para a Exposição do Mundo Português e ganhou o prémio Roque Gameiro do SNI em 1945.

Iniciou-se aos 23 anos como vitralista como aprendiz de Ricardo Leone, nas décadas de 1920 a 1940 trabalhou com ele tornando-se responsável pela conclusão da recuperação dos vitrais do Mosteiro da Batalha, viria a criar os vitrais de «Camões e os Dez Cantos» e em parceria com Ricardo Leone a «Travessia do Atlântico», trabalho que recebeu o Grande Prémio da Exposição do

¹⁶⁶- A busca por uma arma com poder suficiente para acabar com a guerra era algo que ambos os lados desejavam encontrar, sabemos hoje que a Alemanha nazi esteve muito perto de a encontrar através da criação de foguetões V2. [em linha] <http://www.bbc.com/future/story/20140905-the-nazis-space-age-rocket> [consultado em 06-06-2018]

¹⁶⁷- PIMENTEL, Irene Flunser (2013) *“Espiões em Portugal Durante a II Guerra Mundial - Como o nosso país se tornou num ponto de passagem de agentes ingleses e alemães”* ISBN 9789896265069

¹⁶⁸- [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_World_War_II_\(1942\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_World_War_II_(1942)) [consultado em 06-06-2018]

¹⁶⁹- Encontra-se disponível para consulta uma entrevista a Mário Costa à RTP no programa “Um dia com” [em linha] <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-mario-costa/> [consultado em 06-06-2018]

Rio de Janeiro, em 1923 que pode ser observado na Sociedade de Geografia de Lisboa – o seu trabalho como vitralista acompanhá-lo-ia pela vida fora.

Com formação reconhecida em litografia criou inúmeros cartazes publicitários para o Estado Novo, conhecem-se ilustrações sobre a tradição e os costumes portugueses e no cinema trabalhou na decoração de filmes como “O fado”, “O homem do Ribatejo”, “Camões”, “A mantilha de Beatriz”, “Ladrão precisa-se”, “O costa do castelo” e “Vizinha do lado” dos quais faria também parte do material gráfico de comunicação.

Com uma clara predilecção por uma temática histórica procura o rigor das formas, cores e volumes, para conferir maior veracidade aos ambientes que as suas figuras ocupam não sem aplicar estes conceitos clássicos através de uma técnica moderna e dinâmica. Mário Costa destaca-se ainda como criador de banda desenhada” para revistas infantis e juvenis como *O Senhor Doutor, Pim-Pam-Pum, Tic-Tac, Rim-Tim-Tim, O Mosquito e Faísca*.

7.8.2 Três Espelhos

Ver Anexo B p.166

Filme: “Três Espelhos”

Título Alternativo: “Trés Espejos”

Ano: 1947

Realização: Ladislao Vajda

Autoria – Costa, Mário

Nível Representativo

No cartaz de “Três Espelhos” faz-se uso do nível representativo narrativo de circunstância, o observador confronta-se no primeiro plano com um homem cuidadosamente vestido de fato, gravata e lenço no bolso, armado com uma pistola, encontrando-se sentado num sofá imponente. Atrás deste detalhadas a vermelho encontram-se duas situações distintas. A primeira destaca três figuras femininas em três poses diferentes, a mais à esquerda de braços colados ao corpo, a que se encontra no meio de chapéu a mão esquerda segurando a direita que por sua vez guarda uma pequena *pochette* e umas luvas e por fim uma mulher da qual só é possível ver-se o braço direito segurando uma mala.

Cada uma destas dirige o seu olhar numa direcção diferente – pela mesma ordem – a primeira para a direita do observador – ao meio para o observador – à direita olhando para a esquerda, criando uma triangulação entre o texto a arma e a cena que se encontra na margem direita do cartaz. Esta cena traduz um momento de cantiga de fado - (o que se confirma através dos instrumentos) – que procura reflectir um pátio podendo observar-se um espectador e um candeeiro de exterior típico de Lisboa. É portanto o segundo plano que confere total relevância ao primeiro, capacitando o observador de informação útil sobre o que é a trama do filme.

Nível Interactivo

Partindo de um “Medium Shot” o cartaz foca toda a sua força expositiva na personagem que ocupa como mancha $\frac{2}{3}$ de toda a área visual. Ainda que se utilize uma perspectiva vertical de igualdade, o

plano sob o qual se desenvolve o desenho é de envolvimento e proximidade para com a principal personagem representada. A personagem representada propõe estar capacitada para traduzir a informação essencial do filme, ignoramos o cenário que a rodeia, sabendo de antemão através do sofá onde se senta que o ambiente será potencialmente fausto, desconhecemos a quem esta arma é apontada, sabemos que não é ao observador mas esta é cuidadosamente deslocada para apontar a qualquer incauto que se situe ao lado direito do observador. Funcionando como uma pista psicológica – o criminoso poderá encontrar-se em qualquer lado – mesmo aqui ao seu lado. A mão esquerda fechada subentende, resolução, esta não se encontra em descanso, mas tensa, expectante.

Inserindo-se no nível modal real onde as escalas e formas são representadas com apego à realidade, o segundo plano projeta-se para o ideal refletindo informação que não decorre no tempo do primeiro plano onde se encontra a personagem que nos apresenta o cartaz.

O real é em desenho privilegiado num estilo que está de acordo com rigor facilmente reconhecido no trabalho do artista Mário Costa. Ainda que a profundidade planos exista esta responde consistentemente ao modo de história contada em “flashback”¹⁷⁰ sob o qual o filme é montado – daí que estas personagens representadas no segundo plano não possuam volume na sua expressão gráfica. No primeiro plano a luz desenvolve-se da esquerda para a direita, com ênfase no desenho para o contacto desta com o rosto do protagonista do cartaz, com as superfícies do tecido do seu fato, reflectindo-se na arma. No segundo plano a luz é aplicada de um modo simbólico – à esquerda centrada no conjunto das três mulheres, incidindo diretamente sobre elas, à direita partindo do candeeiro de exterior representado subentendendo sombras de uma luz artificial proveniente desta fonte.

Temos assim um contexto de mistério que nos é induzido pelos detalhes no cartaz, do seu conjunto obtém-se informação suficiente para projectar o nível de complexidade da situação.

Encontrou-se outra versão de cartaz feito para o filme, o que se compreende se tivermos em conta que o filme foi uma co-produção luso-espanhola. O cartaz que não foi analisado diz respeito à versão espanhola, é um cartaz horizontal e foca-se numa cena de conflito particular, há também algumas diferenças expressivas, graficamente procura copiar exatamente o momento do filme que representa (o que foi possível observar através da investigação de um programa do filme) ainda que colorido de um modo livre denota um muito menor trabalho artístico a todos os níveis - destacando-se a pobre qualidade estética quando comparado com a versão portuguesa e o menor estudo na execução e aplicação dos textos. Há que salientar que ainda assim são partilhados alguns elementos de um cartaz para o outro – candeeiros – divisória quadriculada – arco.

Nível Compositivo

Para melhor compreender a composição há que enquadrar a obra no seu tempo, 1947 encontra-se na curva ascendente do zénite do que foi o chamado no cinema por “Film Noir”¹⁷¹, de 1941 a 1945 Alfred Hitchcock realizaria pelo menos 4 filmes de intriga¹⁷² dos quais no ano de 1943 se destacaria o “Shadow of a Doubt”¹⁷³ que partilharia do sucesso com “Laura”¹⁷⁴ de Otto Preminger. Uma das premissas partilhadas por todos os filmes do género “Film Noir” é a presença em tela de uma

¹⁷⁰- Flashback/Analepse é um recurso narrativo que altera a sequência cronológica da narrativa fora da primeira sequência da história, [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback_\(narrative\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback_(narrative)) [consultado em 06-06-2018]

¹⁷¹- “Film Noir (Pronúncia francesa: [film nwaʁ]; em português, 'filme negro') é uma expressão francesa designada a um subgénero de filme policial, o qual teve o seu ápice nos Estados Unidos entre os anos 1939 e 1950.

O Film Noir deriva dos romances de suspense da época da Grande Depressão (muitos foram adaptados de romances policiais do período) e da estética dos filmes de terror da década de 1930. Os primeiros noirs apareceram no começo da década de 1940. Historicamente, foram filmados em preto-e-branco em alto contraste, sob influência da cinematografia do expressionismo alemão.” [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Film_noir [consultado em 06-06-2018]

¹⁷²- A palavra Intriga é utilizada de modo a definir genericamente o tipo de filmes que depois se dividem em sub-géneros como suspense, thriller, e voltam a sub dividir-se em thriller- psicológico etc.

mulher fatal. No caso que vai contra corrente dos restantes cartazes do género aqui descritos a personagem em destaque não é a mulher fatal mas sim o detective. No entanto ao nível estético é estabelecido um contágio com as obras de cartazes para filmes do género, sobretudo quanto ao tratamento do traço e fundos em segundo plano e ao realismo dado a toda a informação que engloba o primeiro. Procura-se uma vez mais integrar a estética derivada dos livros policiais, aqui aplicada com elegância e equilíbrio. O tratamento dado à figura principal coaduna-se com o dado em tela à imagem – claro/escuro de alto contraste – ângulos e sombras forçadas, pesando sobre a personagem.

No primeiro plano o traço é sobretudo contínuo em pinceladas rápidas e largas sem que se note interferência senão a que é desejada como efeito, porém este é utilizado linearmente e de modo conciso no diz respeito à representação dos efeitos de luz, beneficiando desse contraste proporcionado pelo claro/escuro para criar volumes. O detalhe na personagem principal é dado em graus de importância vários, sendo o rosto o elemento mais detalhado de toda a peça¹⁷⁵ e partindo dele para a parte inferior do cartaz perde-se a informação enquanto esta se funde de modo a possibilitar a leitura do texto. No segundo plano ao desenho cuja linha contínua proporciona contorno e detalhe é adicionada mancha de pinceladas, recurso amplamente utilizado em outros cartazes do género que permite criar um dinamismo difuso no representado.

É um exemplar curioso no que concerne à grelha utilizada, enquadra-se na métrica do homem vitruviano inserindo-se no centro da circunferência do mesmo o nome do actor – enquanto o círculo em si ocupa toda a informação crucial da figura de primeiro plano e dos seus textos, integrando as extremidades do sofá onde esta se encontra sentada. Esta grelha permite a compreensão não só do equilíbrio estabelecido em toda a peça, como em particular do que ocorre no quadrante superior quer à esquerda, quer à direita.

Não existe uma idealização na cena representada senão conforme já mencionado no recurso de segundo plano que funciona como um “raccord”¹⁷⁶ para o “flashback” utilizado na tela. A peça emerge graficamente do centro (através do primeiro plano) desenvolvendo-se depois para as margens no segundo plano.

Embora a imagem domine o texto através do uso da cor e da sua qualidade gráfica, este ocupa 1/2 de todo o cartaz sendo cuidadosamente elaborado de modo a tornar legíveis todas as diferentes tipologias de texto e mensagens a veicular. Temos primeiro o nome do actor ao centro num carácter linear capital sem serifa, abaixo do qual se inscreve a palavra “em” numa tipografia manuscrita (que se repetirá abaixo do título com as palavras “Um filme emocionante” escritas na diagonal, posteriormente com maior destaque as palavras “Três Espelhos” com uma tipografia dinâmica de maior espessura e menos conservadora, foi possível reconhecer-se uma outra tipografia com a qual se inscrevem os nomes dos actores do filme.

O uso da cor, escala e recurso a sombra facilita a prioridade de leitura de onde temos em primeiro lugar o título, secundariamente o nome do actor principal, depois o realizador e por fim toda a restante informação. A cor é intercalada entre branco e vermelho para que o observador possa fazer essa gestão da leitura atrás mencionada.

¹⁷³- Considerado pela crítica um dos melhores trabalhos de Alfred Hitchcock sob o qual se terá dirigido da seguinte forma :- *"Love and good order is no defense against evil"* [em linha] <http://cfreedman.com/code-5/ShadowDoubt.html> [consultado em 06-06-2018]

¹⁷⁴- Laura é considerado um dos 10 melhores filmes de mistério pelo American Film Institute ocupando a quarta posição sendo o primeiro lugar ocupado por Vertigo - 1958 de Alfred Hitchcock [em linha] <http://www.aifi.com/10top10/category.aspx?cat=5>. [consultado em 06-06-2018]

¹⁷⁵- Interessa apontar que não sendo possível fazer a consulta física do cartaz, não conseguimos obter dados suficientes para validar uma hipótese que nos surgiu, na qual assumimos que o rosto da personagem possa ter sido alvo de um trabalho ou técnica fotográfica.

¹⁷⁶- Raccord/Match cut é um recurso cinematográfico no qual o corte de uma cena é elaborado de modo a que dois planos tenham correspondência, seja esta formal, de movimento ou outra,[em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Match_cut [consultado em 06-06-2018]

Também pela característica do filme é um cartaz diacrónico, que ao seu tempo passaria com alto grau de credibilidade por uma situação real a uma esfera que não estava acessível à maioria do povo português. As vestes, poses e o tema fado reforçam e corroboram esta noção.

“Três Espelhos” é um cartaz peculiar, em primeiro lugar pela sua estética e organização gráfica, funcionando a um nível elevado de resposta ao que é o desafio de criar uma peça de arte desta tipologia cujo objectivo final é comunicar. Peculiar porque é importante que recordemos que este foi um dos casos “tipo” em que um filme português teve duas versões diferentes.

Uma das atrizes principais – Madalena Souto – viu todas as suas cenas substituídas na versão espanhola pela atriz Mary Carrillo, onde o que era fado em Portugal se tornaria outra cantiga em Espanha com uma atriz que ali teria maior público. Havia que integrar estas realidades, razão pela os principais técnicos do filme seriam espanhóis e alguns dos cenários de exterior também o foram. Ainda que não nos tenha sido possível visionar o filme na sua totalidade, sabemos por documentação que foi executado tendo em conta essa limitação e que esta se deveu em muito para que o filme beneficiasse em terras de Espanha de alguma protecção económica (o que ainda assim terá dado caso ao levantamento de um inquérito para que se averiguasse a veracidade da colaboração).

O filme coloca Portugal e Espanha a par do movimento de “Film Noir” produzido nesta época, para além disto, enquadra-se perfeitamente na tipologia de filme onde diferentes personagens sob um mesmo cenário são confrontadas de modo a esclarecer um crime – normalmente um assassinato, uma dinâmica muito cara a Agatha Christie, Arthur Conan Doyle e Georges Simenon este último que seria da preferência do realizador Ladislao Vajda.

É uma obra diferente¹⁷⁷ por não possuir as conhecidas características típicas do cinema português até então onde o humor e a moral do Estado Novo se sobrepunham múltiplas vezes aos interesses narrativos. Um detetive cansado, submergindo na área de acção da vítima, na sua esfera de contactos, forçando-os uns contra os outros de modo a obter deles a emoção capaz de trair o verdadeiro culpado – uma fórmula que se viria a repetir com sucesso tantas outras vezes de onde temos o mais famoso exemplo “O crime no Expresso do Oriente” – de Agatha Christie aqui ao invés do detective Moisés¹⁷⁸ temos bem à sua semelhança o detective Poirot.¹⁷⁹

7.8.3 Saltimbancos

Ver Anexo B p.168

Filme: “Saltimbancos”

Título alternativo. “The circus”

¹⁷⁷- “Raúl Faria de Fonseca en *Diario Popular*: A acção quase toda localiza-se num pequeno complexo de cenários; pois isso, que na maior parte dos casos agrava os erros da direcção no sentido da teatralidade, serviu a Vajda para provar como é possível imitar um Capra um Van Dyke no criterioso (e portanto também cinematográfico) aproveitamento do espaço da cena. Trechos há, na sequência, dignos de servir de padrão, pelo menos a quantos ignoram a arte de utilizar as imagens pela sua eloquência e não como simples acompanhamento visual do diálogo dos actores.” SERRANO, Isabel Sempere, “Las otras caras del cine negro.” *QUINTANA* N°9 2010. ISSN 1579-7414. p.206

¹⁷⁸- Pina, (1987) “João Villaret “una mezcla entre Charles Laughton y Orson Welles” – sobre 3 espejos.” *QUINTANA* N°9 2010. ISSN 1579-7414. p.202

¹⁷⁹- Hercule Poirot, é uma personagem de ficção criada por Agata Christie em 1920- o detective Belga tornar-se-ia um dos mais famosos detectives literários, sendo a sua presença no cinema e leitura, correntes ao dia de hoje. [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Hercule_Poirot [consultado em 06-06-2018]

Ano: 1952

Realização: Manuel Guimarães

Autoria: George (Jorge), Frederico

Nível Representativo

O cartaz de “Saltimbancos” insere-se no nível representativo conceptual, operando sobretudo nas dimensões do simbólico e da classificação. De classificação porque procura representar através das roupas com as quais se encontra vestida a personagem principal um extrato social, do qual emerge uma profissão, estilo de vida em particular – a dos artistas de circo – os saltimbancos. Houvesse dúvidas quanto a esta relação e seriam completamente dissipadas através do título no quadrante inferior da peça.

Uma criança vestida com roupas largas e desproporcionadas para a sua idade, onde é possível distinguir-se uma cartola e um casaco, monocromáticos, cujo peso aparenta puxar para baixo toda a figura, e depois uma camisola riscada a vermelho e branco, principal elemento de contraste do cartaz, colocando a personagem no território do circo uma vez que o uso de camisolas riscadas (entre outra tipologia de padrões elementares – como círculos e losangos) foi frequente sobretudo nas vestes dos palhaços de circo.

Transporta-nos portanto para a dimensão simbólica, um jovem, cuja expressão gravita entre o pesar, a dúvida, inquietação, projecta o olhar para fora do cartaz enquanto as suas mãos seguram uma caixa de percussão (tambor) e duas baquetas, em segundo plano uma tenda de circo descrita por meio de silhueta, linear e de traço inconsistente, frágil. Ilustrando assim o sentimento que é a própria fragilidade da vida do e no circo.

Nível Interactivo

É o esforço integrado conseguido através do equilíbrio dos dois planos que nos oferece a primeira interacção com o cartaz. O observador é provocado pela direcção do olhar da personagem, a qual se projecta para fora do cartaz em direcção ao texto que apresenta o filme no quadrante superior à direita (do observador). O plano de “medium shot” permite uma forte caracterização da personagem – através deste conseguimos não só compreender a diferença nas roupas que enverga mas também a eventual tarefa que lhe é confiada no circo – é o rapaz do tambor – a escala desenvolve-se no primeiro plano ao nível da igualdade, correspondendo no segundo plano a uma projecção perspéctica possível ainda que fruto de uma representação linear.

O ambiente é construído através de uma aplicação veloz da mancha de cor, que se adensa e particular à direita através do uso de preto. A peça foi construída sobre um registo tonal sépia com incidência no verde – que funciona como base de suporte para as restantes cores. É sobre estas que emerge o contexto. O desenho é elaborado em pinceladas rápidas sobrepostas, onde é evidente o rasto do pincel que actua como meio de expressão gráfica. Utilizando diferentes espessura e força aplicadas nas pinceladas, sobrepostas de modo a que a intensidade exercida seja capaz de definir superfícies e formas. Contrasta a expressividade aplicada em toda a peça com o detalhe dado às linhas que caracterizam o rosto da personagem, estes traços são finos, de contorno, ainda que mínimos na sua execução – aplicados sobre uma superfície plana de cor - traduzem a informação necessária para uma compreensão do rosto juvenil da mesma. Este tratamento dado ao rosto repete-se nas baquetas do tambor, desenhadas através de contorno deixam que a cor dos planos inferiores invada por completo a sua superfície preenchendo destes diferentes tons.

Assume-se a técnica por completo, assim se vê no registo feito da camisola da personagem onde as

pinceladas se sobrepõem como excesso umas sobre as outras, onde há zonas nas quais não se fez uso total da tinta mas sim um uso até ao limite do que o que seria a capacidade de transporte do pincel. As linhas que caracterizam no segundo plano a tenda são de uma fragilidade simbólica, desvanecendo, interrompidas sendo em particular as linhas de sustentação da tenda representada de uma linearidade vital.

As cores funcionam com um veículo de transporte para o lado psicológico da peça, em primeiro plano uma personagem cujas mãos e rosto foram coloridos providenciando-lhe vida (ainda que através de cor plana), à sua direita (esquerda do observador) uma mancha de azul que proporciona um valor espacial – podendo remeter-nos para o interior da tenda de circo – ou simplesmente funcionar como um registo de equilíbrio tonal para uma peça que se desenvolve sobretudo através de cores neutras. A camisa do rapaz é a par dessa mancha a grande energia de quebra do cartaz, suportando o protagonismo necessário para evidenciar o rosto da personagem.

A luz ainda que ficcionada (simulando um foco de luz colocado no topo de uma tenda de circo) é estabelecida dentro dos cânones clássicos, ela está presente e ainda que toda a plasticidade da expressão usada seja plana, esse aspecto dado à luz proporciona-nos um entendimento de volumes. É caracterizada através da intensidade do uso do pincel, da cor, em paralelo com a ausência desta, modulando-se a sua interação nas superfícies nos intervalos onde o pincel não foi utilizado, o que se distingue com facilidade na cartola e no lado direito do casaco – quase na sua totalidade em sombra, contrastando com a aplicação de pincelada larga dada a preto no lado esquerdo do mesmo, ilustrando a preto as zonas de sombra que modulam as profundidades.

Nível Compositivo

Ainda que intensa no que é a expressão da técnica, a ilustração não se capacita quer ao nível tonal, quer ao nível compositivo de uma intensidade dramática exagerada. O estilo pode enquadrar-se no território plástico do Expressionismo não quanto à deformação da realidade mas ao modo de gerar a mesma. Ante a observação de um real imerso numa densidade dramática constante faz sentido que o desenho ganhe características expressionistas, como uma reacção a uma qualquer atitude mais positivista, forçando ao observador valores tonais pesados e uma linearidade quase bruta no que diz respeito ao uso do traço.

Não é somente neste campo que a obra se assemelha ao Expressionismo, não pretende ser metafísica, mas é imbuída de simbolismo, concretiza a existência e angustia de um indivíduo, isolado perante aquele que é o seu destino, o circo¹⁸⁰. Como foi mencionado, o pincel vai e vem, fazendo e refazendo, criando malhas e superfícies que se rasgam e subsistem no que foi o contacto improvisado com a superfície sem que se mascare ou depois corrija, assumindo-se o trajeto do pincel, a viagem que faz como construtor improvisado das massas que edifica no desenho. Há portanto um contágio elevado ainda que de algum modo anacrónico com um expressionismo alemão – que poderá ter origem na exploração da temática mais depressiva do filme – ou no conhecimento da realidade do que é a vida no circo.

Se a figura representada corresponde exactamente a uma idealização de uma das personagens do filme (embora ao caso não é uma das personagens principais), esta compreende ainda uma super idealização que não será por ventura uma coincidência feliz, mas sim trabalho consciente. A personagem escolhida para representar o filme é o rapaz do tambor, (o filho do dono do circo), é

¹⁸⁰- Observamos com brevidade o surgimento do circo em Portugal através do texto, de OLIVEIRA, Celeste Marina Martins, (2013) “Symbiosis guarda-roupa para eventos culturais e turísticos” Setembro, ISCTE Business School, Instituto Universitário de Lisboa, p. 15 Ponto 4.4 – Traje de Circo - de onde destacamos a seguinte frase quanto à origem do mesmo em Portugal, “...as informações mais antigas que se podem salientar sobre o Circo em Portugal datam do século XVI numa obra de Júlio de Castilho: “Em Maio de 1596 estiveram em Lisboa uns arlequins, acrobatas, funâmbulos ou volantins, como lhe chamavam. E sabe o leitor onde representavam, e onde o público foi admirá-los e aplaudi-los, pagando as entradas a vintém por cabeça? Foi no pátio da casa do conde de Monsanto D. António de Castro. Por sinal o espectáculo rendia 30 a 40 mil réis em cada tarde”.

nele que reside a esperança da família que é o circo, uma nova geração para uma muito velha profissão. A composição deixa clara a atividade do jovem, em pintura há todo um ideário temático relacionado directamente com o “rapaz do tambor”. Sabe-se que embora se tenha construído a imagem que o rapaz do tambor (figura associada ao movimento das tropas de infantaria) como por norma um jovem, ou muito jovem rapaz a verdade é que normalmente para esta posição era normalmente escolhido um adulto, deixando aos rapazes mais novos o lugar de flautistas. Podemos encontrar um paralelo direto quanto a muitos dos aspectos previamente observados nesta análise como exemplo na obra de Édouard Manet¹⁸¹ “The Fifer”, nesta é possível notar a personagem isolada, fardada, cujas roupas parece herdar de alguém mais velho, que já não ocupa aquele lugar, a expressão é também ela de incerteza, vaga e ausente. Podemos citar outros exemplos como o da expressão utilizada na obra de¹⁸² Lady Butler (1897) “Steady the Drums and Fifes”, onde podemos ver uma vez mais que enquanto os mais jovens se dedicam à flauta, os jovens adultos carregam o tambor, simbolicamente são eles que dão o ritmo, para que se movam as tropas, quando os tambores param alguém foi vencedor, alguém sai derrotado. Ao caso o tambor não está a ser tocado, está num hiato, o limbo da incerteza que melhor reflecte todo o estado emocional representado no cartaz.

A grelha compositiva actual em formato Z, direccionada pelo olhar da personagem, depois conduzida pelo texto e pelo desenho da tenda, voltando à personagem para que se quede sobre o título, podendo também definir-se por 2 quadrantes – superior e inferior- que dividem de maneira igual a obra em 8 partes totais.

O selo da censura apresenta-se quase ao centro desalinhado com o resto da obra mostrando pouca preocupação estética por parte destes agentes ao inferir na obra.

O segundo plano é trabalhado de um modo parco, simples e pouco definido assentando sobretudo na descrição gráfica da tenda e no texto que anuncia o filme e os seus actores – o título sobrepõe-se à personagem, interrompendo-a sendo trabalhado de modo a que haja contraste entre esta e o mesmo, através da utilização de uma sombra directa vermelha.

Há um domínio da imagem sobre o texto, tanto que este assume graficamente a expressão utilizada para o desenvolvimento da ilustração, também ele é pincelado, manuscrito de um modo legível e elegante, trabalhado em duas cores distintas – branco para a apresentação do filme, amarelo para a descrição dos actores. O título é composto por uma tipografia linear em caixa alta sem serifa com um batente nas letras que sobrepõem a imagem.

É o enquadramento possível de um real complexo, soturno, depressivo uma ficção que serve de nota para o observador, a realidade do circo.

O circo em Portugal ter-se-à destacado como actividade a partir do séc. XVIII¹⁸³ e a sua itinerância e instabilidade são residuais na memória colectiva da sociedade portuguesa, pelo que ainda que a expressão gráfica fosse à altura peculiar e digna de diferença revelando um anacronismo selectivo – o contexto e a qualidade do trabalho de autor produzido são determinantes para o sucesso desta obra cujo principal objectivo é comunicar o filme.

¹⁸¹- Édouard Manet (1832-1883) foi um dos pintores responsáveis pela transição do Realismo para o Impressionismo – reconhecido pela criação de obras como “Le déjeuner sur l’herbe” e Olympia (1863), realiza o “The Fifer” em 1866 após uma visita a Espanha em 1965, pintando um anónimo rapaz da flauta do exército Espanho. O inusitado modo de uso do pincel e o modo a figura se destaca do fundo serviriam ao mesmo tempo, de comentários jocosos quanto aos críticos de arte da época e de base para a uma renovação artística que se firmaria sob a égide de Impressionismo.

¹⁸²- Uma obra pintada por Lady Butler em 1897 – que se refere a uma batalha em Albuhera (Albufeira) das guerras napoleónicas na qual 35.000 aliados (portugueses, espanhóis e ingleses) terão sob o comando do General Beresford repellido as ambições francesas de chegar a Badajoz.

¹⁸³- Foi possível encontrar ainda outras referências relativamente ao tema circo em RATO, Paulo Pires, “Direitos Crianças e Circo”, [em linha] (<http://pt.scribd.com/doc/9345487/Direitos-Crianças-e-Circo>) [consultado em 06-06-2018] p.13 onde é partilhada uma observação relativamente ao circo feita pelo escritor Ribeiro Guimarães, e uma nota de Sousa Bastos quanto à instalação do primeiro circo em Portugal.

Se é compreensível que um filme sobre o circo se foque na experiência da vida de circo, na façanha de se aceitar um destino ao qual não se pode fugir, porque o circo é toda essa escala de experiência onde o efêmero e o improvável se conjugam sustentados por uma magia que termina com o apagar das luzes e o transformar dos seus protagonistas em comuns mortais, também se compreenderá que as personagens de “Saltimbancos” sejam todas elas protótipos exemplares de outras tantas personagens que ocupam a realidade, cada uma com no seu lugar – assim o é no “Circo Maravilhas” lugar onde a acção da obra decorre. Em “Saltimbancos” Frederico George¹⁸⁴ (1915-1994)– criador do cartaz - foi responsável não só pelos cenários, como pelos figurinos. George realizara já decorações para “O grande Elias”; “Frei Luís de Sousa”(1950) e faria também no mesmo ano de “Saltimbancos” os décors para Nazaré (1952), arquitecto, designer, pintor, múltiplas vezes condecorado, Frederico Jorge actuaria como um farol para toda uma nova geração de artistas, os seus trabalhos de pintura encontram-se no Museu de arte contemporânea de Lisboa, Gulbenkian, e em colecções particulares em Londres. Definido como tendo trabalho assente numa raiz predominantemente cubista realiza um número largo de peças figurativas, estando o seu espólio de 10.548 desenhos arquivado na Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Do que nos foi permitido observar da sua obra, o cartaz de “Saltimbancos” é singular, tão singular como o sentimento que procura traduzir – imaterial, mutante e eterno, arte que encontra paralelo na outra “arte” a que pertence somente ao circo.

7.8.4 A canção de Lisboa

Ver Anexo B p.170

Filme: “A canção de Lisboa”

Ano: 1933

Realização: José Cottinelli Telmo

Autoria – Almada Negreiros

Nível Representativo

No cartaz de “A canção de Lisboa” enquadra-se no nível representativo narrativo de circunstância, ao centro a figura vestida num sobejo rigor de fato negro gravata negra e camisa branca segura uma guitarra portuguesa, de olhos cerrados e lábios pressionados um contra o outro – concentrado, enquanto a mão direita garante um acorde a esquerda dedilha a guitarra. Na cena ao fundo algumas flores intervalam um gradeamento proporcionando informação sobre o local onde a cena se passa, sobre uma mesa uma garrafa de vinho e dois copos.

O observador recebe um convite para observar atento o evento que ali ocorre, a cena é toda ela estática, provocando antecipação – a qual poderíamos certamente mitigar com a bebida que nos

¹⁸⁴- “O grupo das Belas Artes que se instalou no atelier do jovem mestre Frederico, era constituído por Rolando Sá Nogueira, Jorge Vieira, Tomás de Figueiredo e eu. O nosso grupo tinha como referências principais a pintura dos fauves, dos cubistas, os nus de Modigliani, as aquarelas de Klee, a história da arte que nos ensinavam não contemplava Arts & Crafts nem Bauhaus, nem Modern style. Picasso e Corbusier eram referências quase blasfemas. Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright eram ignorados, Futurismo, Expressionismo ou Surrealismo eram práticas condenadas.” António Sena da Silva, reforçado por De ALMEIDA. Victor Manuel Marinho, (2009) em “Design em Portugal, um tempo e um modo. A institucionalização do design Português entre 1959 e 1974”, 3.3 O tirocinio de Daciano da Costa, p. 89, e através das palavras de Francisco George no artigo [em linha] <http://www.dossierdelutas.pt/2017/10/02/frederico-george-1915-1994-tio-homem-de-belas-artes/> [consultado em 06-06-2018]

propõe partilhar, uma vez que há dois copos e só uma personagem em cena.

Nível Interactivo

A personagem é-nos apresentada através de um “medium plan” a partir do qual se integram todos os outros elementos gráficos existentes na obra. O afastamento forçado do observador, é conseguido através da viola e da mesa que surge da construção da primeira, a disposição do corpo sugere a procura por uma perspectiva frontal ainda que os restantes elementos situados no quadrante inferior proponham uma perspectiva picada (de onde surge a noção de afastamento), procura-se portanto estabelecer ao mesmo tempo uma paridade entre o observador e a personagem e uma distância de modo a que se perceba e respeite a solenidade do momento.

A representação – um trabalho de autor de Almada Negreiros(1893-1970)¹⁸⁵, capacita-se de qualidades estéticas e de comunicação particularmente bem identificadas.

No que diz respeito ao nível modal identificou-se uma particular idealização na expressão da imagem. Ainda que esta tenha como ponto de partida uma cena de particular importância no filme, foi trabalhada de modo a que fosse possível traduzi-la e ao mesmo tempo relevar referências estéticas que ao caso são facilmente identificáveis com o restante corpo de trabalho do autor. Compreende-se assim que embora exista na figura uma “estilização” haja um claro respeito pela escala, evita-se a caricatura, ao invés procura-se uma representação simbólica e psicológica da personagem sem que se perca ao mesmo tempo a referência ao actor (Vasco Sant’ana). Tudo isto fazendo uso de elementos mínimos de representação, linhas, pontos e formas elementares é recriada essa identidade e a matéria que a rodeia.

Sobressai num olhar mais atento com particularidade a repetição organizada das formas geométricas, sabemos existir no espólio da obra de Almada¹⁸⁶ um conjunto de desenhos cujo foco é a geometria. Almada procurava um enquadramento para toda a arte produzida até então, o projecto de índole científica ambicionava encontrar pontos de contacto entre todas as peças, um cânone, de proporções constantes e construções geométricas. Pode ler-se no Diário de Notícias (1960) a afirmação de Almada - “ A divisão simultânea do quadrado e do círculo em partes iguais e partes proporcionais, é a origem simultânea das constantes em relação nove/dez, grau, medida e extrema razão e prova dos nove”. Na peça as diferentes circunferências e rectas proporcionam o emergir de uma grelha sobre a qual se desenvolvem em equilíbrio os restantes elementos. A repetição destes elementos proporciona uma sensação de conforto visual e equilíbrio ao observador, assim o é pela simplicidade das suas formas, contextualizadas através de pequenos apontamentos onde ocorre detalhe, estudado e cuidado – como é possível observar por exemplo na guitarra portuguesa através da representação de um conjunto de linhas se simula a textura do material – madeira.

Não existe um subtexto simbólico eminente, ainda que esta seja uma representação de uma “frame” que liga duas diferentes fases da personagem principal¹⁸⁷. O contexto é explanado através dessa mesma personagem, o fado como tema de fundo e a sua transição de uma cantiga de marginais para

¹⁸⁵- “José de Almada Negreiros estreia-se como desenhador humorista em 1911, participando, em 1912 e 1913, nos I e II Salões dos Humoristas Portugueses. Em 1913 realiza os seus primeiros óleos, para a Alfaiataria Cunha, e a sua primeira exposição individual, na Escola Internacional de Lisboa. Em Março de 1914 publica o seu primeiro poema. Em 1915, colabora no primeiro número da revista literária *Orpheu* e ilustra o número espécimen da revista *Contemporânea*. “ [em linha] <https://gulbenkian.pt/museu/artist/jose-de-almada-negreiros/> [consultado em 06-06-2018]

¹⁸⁶- Estudados em detalhe por COSTA, Simão Palmeirim e FREITAS, Pedro J. (2015) em “Almada Negreiros and the Geometric Canon” - CIEBA, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, e Centro de Estruturas Lineares e Combinatórias, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa

¹⁸⁷- No filme o protagonista “Vasco” é primeiro apresentado como um folgazão que se aproveita de maneira menos honesta do dinheiro das suas tias, para depois se renovar como um homem responsável, doutorado e cantor de fado, deixando desde logo de necessitar de qualquer apoio para se sustentar.

uma cantiga de todos, (até dos doutores), a figura encontra-se vestida de modo a representar uma tipologia de classe que não se assemelha de modo algum à marginal.

Ainda que estilisticamente se construa através de formas planas circunscritas numa geometria elementar, o cartaz faz uso destas para estabelecer diferentes profundidades e planos. Assim se torna mais fácil a compreensão do fundo, plano onde se encontram as flores e a grade, o volume da guitarra portuguesa criado através de uma linha branca curvilínea de contorno sob uma mancha plana de preto – invertendo-se no caso da viola onde o branco é utilizado na forma de batente sobre o desenho da mesma.

A luz projectada da esquerda para a direita é utilizada para modelar os objectos e transformar planos em sombra. Há um tratamento especial dado à sombra que resulta do contacto da luz com a figura, neste caso é traduzida de um modo expressivo não linear que contrasta com o tipo de recursos gráficos utilizados no restante cartaz. Este método repete-se para o resultado das sombras da viola e da mesa no quadrante inferior.

A utilização de cores contrastadas, entre ocre que se aplica em particular no rosto e mãos da figura, o cinza que modula todo o fundo, o branco que gera contorno e a partir deste, consegue volume e o preto que exacerba o valor de todas as anteriores cores. É essa intensidade que faz com que uma paleta aparentemente neutra consiga ser ao mesmo tempo contrastante.

A linha é explorada a par da geometria para que se consiga obter efeitos de detalhe sendo a sua expressão sobretudo linear mas assumindo por vezes características mais perto da manualidade e da pintura em particular, como no caso da grade sobre a qual estão dispostas as flores e estrelas.

Embora distinto na forma como é composto o cartaz que conhecemos para além deste para promoção do filme – que se dedica à personagem feminina que o protagoniza; Beatriz Costa, capacita-se das mesmas qualidades técnicas e recursivas aplicadas no cartaz que aqui analisamos.

Nível Compositivo

A composição beneficia da exploração geométrica que Almada insiste em pesquisar durante toda a sua vida. A grelha subjacente está em conformidade e encontra semelhanças com a que desenhou para “A linguagem do quadrado”. (Simão Palmeirim Costa e Pedro Jorge Freitas) Esta linguagem parte da execução de 52 desenhos em papel (63x45cm) feitos a lápis, nos quais o artista inscreve a partir de um quadrado e um quarto de círculo um quadrante, a partir destes elabora movimentos com o compasso e a régua de modo a obter diferentes elementos geométricos partindo de pontos que descobre na figura. Após teste de sobreposição foi possível encontrar no cartaz de “A canção de Lisboa” uma aplicação desta regra, evidenciada quanto ao local de colocação de formas na obra e ritmo, repetição e orientação das mesmas.

Ainda que distinto formalmente há um ponto de encontro que vai para além do tema em direção à forma, estabelecido entre o cartaz de “A canção de Lisboa” e o cartaz de “A severa” conforme indica Michael Colvin (2016)¹⁸⁸ -, existe uma referência quer no filme quer na expressão do cartaz ao “diálogo que reproduz a tensão entre os Futuristas e os Tardo Românticos”, substituindo-se uma representação detalhada por uma expressão diacrónica mesmo que esta não resulte numa imersão total no futurismo até porque a obra de Almada atravessa o futurismo seguindo noutras direcções e haviam passado entretanto quase 24 anos desde o lançamento do Manifesto Futurista de Filippo

¹⁸⁸- COLVIN, M. (2016). Images of Defeat: Early Fado Films and the Estado Novo's Notion of Progress. In Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s (pp. 13-36). Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester NY, USA: Boydell and Brewer. [em linha] <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt18gzfd4.5> [consultado em 06-06-2018]

Tommaso Marinetti no jornal Le Figaro¹⁸⁹. Dele recebe sobretudo a estética do contraste, da sobreposição dos planos e deformações perspécticas de modo a mostrar planos picados e peculiares.

Quanto ao futurismo na obra de Almada Negreiros¹⁹⁰ importa dizer que serve sobretudo de vector da vontade de transportar o urgente, a vanguarda do que é a realidade estética mundial, experimentando-a diacronicamente no que era a limitada realidade portuguesa, é ao mesmo tempo uma bipolar certeza e vontade.

Pessoa dirá sobre a obra de Almada : *“Será poliaptidão do artista, incerteza em encontrar-se, ou uma assemelhável imitação ou adaptação a vários géneros? Das três coisas parece realizar-se uma síntese no trabalho do desenhador nele há qualquer coisa de procura: Há infelizmente, também qualquer coisa de achar (nos outros); - mas há também para quem sabe ver, nitidamente, personalidade e originalidade através dessas influências e tentativas.”* ¹⁹¹

Enquadrando esta nova realidade do fado é modelado de modo a responder à identidade para ele ambicionada pelo que virá a confirmar-se como Estado Novo, em particular capitalizado pela mão de António Ferro chefe de propaganda, responsável pela difusão cultural politicamente afecta ao regime, primeiro no Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e depois no Secretariado Nacional de Informação. “A canção de Lisboa” servirá como bastião exemplar sob o qual tantas outras obras cinematográficas irão repetir a fórmula que sabem ser de compromisso com as ambições do estado para a nação portuguesa. Um fado que educado é humilde, resolvendo com humor os silêncios relativos à marginalidade inerente à sua origem, à razão primeira da sua existência, o ser-se tanto com tão pouco, mais do que isso uma mão cheia de nada.

É através deste enquadramento que se forma a nova opinião do fado, a relevância é toda ela a da criação desta figura renovada, esta terá sido por ventura a mesma audiência que assistiu à “Severa”, mas a obra é díspar, começando por se afirmar como a primeira verdadeiramente portuguesa, o drama é substituído pelo humor situacional, num universo onde não há lugar a representar as classes mais baixas da sociedade – que haviam até aí feito sua a cantiga do fado.

O texto para o cartaz foi também ele desenhado por Almada Negreiros, que desenha também os títulos que passam no filme¹⁹².

A tipografia é linear, “moderna”, aplicada em letras capitais equilibradas e de rápida legibilidade. No título destaca-se o uso de uma geometria na construção da letra “A” e na cedilha do “Ç” da palavra “Canção”. De modo a que o equilíbrio estético fosse mantido, as palavras ganham cor, no título a diagonal o texto que se sobrepõe à figura (atravessando uma mancha de preto) é corrigido com ocre embora fora da figura se encontra a branco. Ao topo do cartaz o tratamento dado à frase “TOBIS PORTUGUESA APRESENTA” simula de algum modo motivos arquitectónicos aplicados em muretes como guarda através da qual é ainda possível observar para qualquer um dos lados do muro - este efeito ajuda a estabelecer e consolida o plano de fundo. A questão da mutabilidade da cor no texto repete-se na viola onde este para além de mudar a cor é utilizado para reforçar a forma.

A inclusão de elementos naturais para composição da cena privilegia uma empatia com o real, mesmo que a caso conforme mencionado anteriormente este seja idealizado.

¹⁸⁹- [em linha] <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf> [consultado em 06-06-2018]

¹⁹⁰- “A ideia de que as propostas estéticas tanto de Mário de Andrade quanto de Almada Negreiros partem de uma importação de outras estéticas produzidas em países tidos como centrais no cenário europeu tornou-se tópico recorrente na crítica literária. Neste sentido, destacam-se especialmente as relações entre as propostas estéticas dos autores e o futurismo italiano, tanto em produções que buscavam discutir os seus processos estilísticos, separadamente, a partir de suas relações com obras futuristas relacionar as duas obras, de forma comparativa, em função de aproximações e afastamentos com o programa futurista”. (SAPEGA, 1998; SARAIVA, 1986)

¹⁹¹- SAPEGA, Ellen W. (1990), - “Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros : reavaliação de uma amizade estética” / *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 113/114, Jan. p. 169-174.

¹⁹²- Facto confirmado através de especialistas na área – Grupo de Tipografia Portuguesa.

Os diferentes elementos que compõem graficamente o cartaz indicam que este terá sido o resultado de uma técnica mista onde se realizaram diferentes tipos de pintura e desenho ainda que não seja possível identificar todos métodos.

Mais do que ser uma obra diacrónica o cartaz de “A canção de Lisboa” é um exemplar do qual seria difícil fazer-se uma aproximação gráfica sem que esta passasse necessariamente como cópia, para isso contribui como é óbvio o trabalho e a criatividade de Almada, mas ao mesmo tempo o momento particular em que o filme e consequentemente o cartaz foram realizados. 1933 é sobretudo um lugar de transição, o estabelecimento de um conjunto de valores que se procuravam sólidos, inamovíveis e o consequente sucesso que quer os cartazes, quer o filme vieram a ter, serão durante muitos anos um objectivo a alcançar para os restantes participantes na construção do cinema português¹⁹³.

O filme “A canção de Lisboa” encontra em José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948) – criativo multidisciplinar, com trabalho de destaque na área da arquitectura, outra feliz dissonância. O olhar que este aporta à narrativa, à cenografia e ao exemplar novo modo de ser português. Se o filme venceria a todos os níveis sobretudo o de bilheteira onde foi bem sucedido até além fronteiras, a obra de Almada beneficiaria também ela desta situação. José Sobral de Almada Negreiros foi em paralelo com Cottinelli um ser multidisciplinar, um dos fundadores do modernismo português¹⁹⁴, cuja obra e actividade artística eram à data de 1933 já sobejamente conhecidas. Regressado a Portugal em 1932 vindo de Espanha procurará nos anos seguintes encontrar um significado para o artista – reivindicando esse lugar para si mesmo.

O trabalho de Almada para o Estado Novo não estaria isento de crítica e a crítica esteve sempre em Almada, valia-lhe essa responsabilidade de ser “apolítico voluntário” responderá sobretudo sob a forma de mais trabalho, mais ocupação, conferências, textos, comunicação.

«Foi substituído Portugal pelo nacionalismo / que é a maneira de acabar com partidos / e de ficar talvez o partido de Portugal / mas não ainda apenas Portugal! / Portugal fica para depois / e os portugueses também / como tu», diria ele numa Ode a Fernando Pessoa (escrita depois da morte do poeta).¹⁹⁵

7.8.5 - O comissário de polícia

Ver Anexo B p.173

Filme: “O comissário de polícia”

Ano: 1952

Realização: Constantino Esteves

Autoria – Lima, Manuel

Nível Representativo

¹⁹³- GUBERN, Roman, (2005) - “The cinema of Spain and Portugal” p.24, Wallflower Press, 2005, ISBN 1-9047664-44-4

¹⁹⁴- Conforme se observa no documentário [em linha] <https://www.rtp.pt/programa/tv/p30986/e3> [consultado em 06-06-2018]

¹⁹⁵- AFONSO, Sarah Ferreira e GASPAR, Luís Manuel - Almada Negreiros (1893-1970) [em linha] www.modernismo.pt [consultado em 06-06-2018]

Inserido no nível representativo conceptual de classificação no caso em particular de um modo oculto, uma vez que as personagens se relacionam umas com as outras taxonomicamente subordinadas a uma situação que não é representada.

Assim o dita a simetria da composição – a paridade na representação das personagens que se encontram em postura e a distância semelhantes. Neste caso é utilizado para tal, o contraste criado pelo segundo plano – fundo vermelho sob o qual se inscrevem no primeiro plano as personagens. Entre si partilham também padrões complementares nas diferentes tipologias de vestes e posições de perfil que conduzem o observador através da cena representada.

Um dos rostos que contradiz o interesse de todos os outros, este é porém determinante uma vez que é o rosto de D.Maria a irredutível e dura ex-viúva que procura no comissário uma solução para o bilhete premiado da lotaria que terá desaparecido. Todas as outras se dirigem para a personagem à esquerda da página no limite da mesma – o Conselheiro Faustino marido actual de D.Maria, personagem que coloca toda a trama em movimento através dos seus namoros com as empregadas de modo a escapar-se à dureza da mulher. Ainda que o observador desconheça à partida esta trama é possível perceber o particular interesse das personagens que atentam uma explicação desta que se encontra à esquerda de mão exposta. O subordinante é declarado pela personagem que representa o próprio comissário de policia, uma vez que é a mão deste que aponta para o título.

A classificação é feita deste modo, por completo, através das personagens – todas elas representando de modo ilustrado e próximo do real, cada um dos actores a que pertencem - e posteriormente resolvida através do título.

Nível Interactivo

Tendo como ponto de partida um enquadramento em “long shot” descritivo, do qual conseguimos não só perceber os rostos e as figuras como também as suas roupas e adereços, o cartaz de “O comissário de polícia” procura quanto ao contacto com o observador, muni-lo de informação suficiente para que este se interesse pelo filme. Embora a peça seja vertical favorecendo a igualdade de perspectiva entre observador e observado, e sabendo que esta posição não se conforma normalmente com perspectivas de envolvimento, a construção e a densidade de ilustração passam, no caso em particular, uma noção forçada de proximidade. Imediatamente sabemos que a trama se move em volta de inúmeras personagens, que estas pertencem a um extrato social medio/alto e que há entre elas assuntos que necessitam de clarificação.

Ao nível modal é perceptível a intenção de detalhar com referência do real o rosto de cada uma das personagens representadas. Estas parecem sofrer de uma ligeira distorção quanto às unidades de equilíbrio das proporções do corpo humano, sobretudo as personagens que se encontram num segundo plano respectivamente à direita da personagem principal e à esquerda do comissário (que é a personagem mais à direita no cartaz), dando a entender a possibilidade de ter sido desenhadas posteriormente e da sua escala alterada ter como objectivo destacar os actores de cada uma delas – dando-lhes prioridade/relevância sobre as outras que lhes seguem em direcção ao centro da obra.

O facto de se ignorarem os cânones clássicos é portanto intencional, aproximando o desenho de uma caricatura. Contextualmente esta observação faz sentido, se tivermos em conta que estes são à época alguns dos mais destacados e reconhecidos actores, aproximando assim uma obra escrita no séc. XIX (Gervásio Lobato)¹⁹⁶ que havia sido filmada em primeiro lugar por Georges Pallu (1919) e representada em cena múltiplas vezes, do público que com esta tinha já bastante familiaridade.

A profundidade é conseguida através do traço à maneira de gravura, riscado e orientado de maneira a produzir superfícies de contraste e tonalmente através de um laranja que contrastando com os

¹⁹⁶- Gervásio Lobato in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [em linha] [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$gervasio-lobato](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$gervasio-lobato) [consultado em 06-06-2018]

brancos proporciona a ilusão de volume. Outro dos recursos gráficos utilizado é o uso de padrões, possibilitando a criação de volumes e profundidade na peça, seja através do profuso detalhe reticulado que se distorce no casaco de uma das personagens, ou das linhas contínuas que se dobras acompanhando o movimento simulado dos tecidos das saias das senhoras e das calças e fato de dois dos personagens. A luz, produz-se da direita para a esquerda, iluminando sobretudo a personagem do comissário e colocando mais em sombra a do conselheiro. Esta intervém sobretudo no cabelo, rosto, mãos e e acessórios dos personagens.

O uso de profundidade e diferentes planos para enquadramento/arrumação das figuras não deixa de ser um recurso a que foi necessário recorrer para que a peça (cuja força gráfica é enorme, dado o alto contraste das cores) se capacitasse de maior detalhe. A par deste detalhe, o uso limitado de cores contrastantes entre si torna a peça interessante, apelativa capacitando-a de rapidamente chamar a si a atenção do observador.

Nível Compositivo

A descrição gráfica ao estilo de caricatura implica que o filme se relacione com um tema leve desde logo apontando para a comédia – um recurso amplamente utilizado no caso dos cartazes de cinema português.

O cartaz é compõe-se tendo como ponto de partida um bloco de figuras que no centro da imagem ocupam $\frac{2}{3}$ de todo o cartaz, a grelha que o sustenta é conseguida através de uma fórmula semelhante à da construção do rectângulo de ouro, destacando as figuras e ao mesmo tempo garantindo que ocorre equilíbrio entre as figuras e o texto. No quadrante superior inscreve-se sobretudo informação gráfica que constitui o desenho das personagens, no inferior os textos correspondentes – que ao caso se encontram em perto do equilíbrio na relação texto/imagem.

Para isso em muito contribui o facto o título ser também ele construído a partir de um tipo de letra desenhado e decorado (símbolo de ouros e batente vermelho), com detalhe no coração que emerge como acento na letra A e na pinta da letra I. O restante texto intervala entre o cursivo manual e um linear clássico estabelecendo um equilíbrio através do uso da cor sobre o fundo vermelho.

A legibilidade do título é de algum modo comprometida por este trabalho decorativo, beneficiando no entanto do contraste de cor e sombras aplicadas.

A mancha estabelece o plano e o traço linear de direcção é utilizado para definir as disparidades tonais que proporcionam a sensação de profundidade. O desenho procura representar ele mesmo um estilo próprio da trama de comédia sendo ao mesmo tempo contextualmente diacrónico quanto ao modo como se vestem as personagens, na realidade o panorama da criação de cartazes ao ano de 1952 tinha já à sua disposição um conjunto de recursos de execução que apontam para que a opção estética e formal utilizada para a elaboração desta obra não tenha sido de qualquer modo condicionada senão pela censura. Não se insere num movimento estético, mas numa expressão gráfica que encontra semelhanças com as ilustrações utilizadas para decorar os artigos de revistas e jornais – ou mesmo programas de acompanhamento de cinema/teatro/ópera.

Não podemos ignorar que o filme tem como base uma peça – e a representação no cartaz dispõe as personagens como se estas se encontrassem num palco interagindo entre si, posicionadas como se estivessem enquadradas entre o público e as cortinas. Os rostos das personagens estão em expressão natural, facilmente reconhecida ao observarmos os actores no papel – ou em papéis semelhantes, que é conseguida no desenho através da linha de contorno em conjunto com a mancha de cor.

A idealização é usada como recurso, sobretudo para as figuras que não estão no primeiro plano, embora os rostos detalhem em parte a realidade, os corpos não o fazem, encontrando-se idealizados de modo a permitir enquadramento e maior fluidez de formas.

O valor informativo é portanto limitado ao conhecimento geral do observador sobre a peça quanto ao seu contexto mais profundo, uma vez que só assim seria possível identificar todas as personagens. Como saliência sobressaem os protagonistas, cada um como uma peça da engrenagem que faz a trama do filme avançar num rol de ligações contíguas que se sobrepõe uma a outra de modo a conseguir-se efeitos de comicidade física e humor ligeiro.

O uso de cores contrastadas foi desde cedo uma das principais técnicas de publicidade sabendo-se ser eficaz na captação da atenção do observador. Neste caso a par do uso desta técnica de contraste, temos em consonância o detalhe dado às figuras e os contrastes entre as superfícies planas de cor com as extremidades das mesmas trabalhadas a linha revelam o labor na execução da ilustração. Uma economia estética, tonal e figurativa que resulta numa obra que se destaca com facilidade no espaço público, operando para o observador a qualquer nível de distância, oferecendo-lhe mais informação consoante este mais se aproxima do cartaz.

O cartaz de “O comissário de polícia” é fruto do trabalho do mestre, professor, cenógrafo, pintor, desenhador, ilustrador, autor de cartões para tapeçaria e painéis de cerâmica, Manuel Lima. Mestre pelo que é o legado do seu trabalho, foi professor na Escola António de Arroio, docente na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, faculdade que havia frequentado no Curso Superior de Pintura sendo discípulo de Henrique Franco, Veloso Salgado e Simões de Almeida, entre outros.

Destaca-se a colaboração na Exposição do Mundo Português (1940) com algumas das suas peças, Paulo Morais-Alexandre afirma sobre ele : “...a sua obra é absolutamente exemplar do compromisso entre uma notável modernidade e uma estética muito específica portuguesa.” Terá sido sua também a elaboração das pinturas que decoravam o salão nobre do teatro D.Maria II¹⁹⁷.

Conforme é possível identificar no cartaz aqui em análise Manuel Lima possuía um domínio completo do desenho, dono de uma expressão plástica invulgar sobretudo quando observado o seu espólio como pintor, dedicado a um vasto leque de temas que se reuniam em particular no trabalho desenvolvido como cenógrafo quer no teatro (sobretudo em teatro de revista mas também para além desta), quer no cinema onde trabalha para além de cenografia também como director de arte (1946-1972)¹⁹⁸.

É esta a bagagem que aporta por completo para a criação do cartaz em questão, fazendo com que este confirme a expectativa de um observador em potência conhecedor da peça original, convidando-o a ver a história com a qual se antes se haviam divertido agora representada por um leque de actores consagrados.

7.8.6 O tarzan do 5º Esquerdo

Ver Anexo B p.176

Filme: “O tarzan do 5º esquerdo”

Ano: 1958

Realização: Augusto Fraga

¹⁹⁷- [em linha] <https://www.estc.ipl.pt/exposicao-manuel-lima-cenografia-e-desenhos/> [consultado em 06-06-2018]

¹⁹⁸- A 27 de Abril de 2018 foi exposto grande parte do seu acervo artístico no Espaço Politécnico LX de onde recolhemos alguma desta informação. A mais fidedigna quantidade e frequência de informação sobre Manuel Lima está aos dias de hoje depositada nas mãos da sua filha Margarida Velez, que mantém a página de facebook <https://www.facebook.com/Mestre-Manuel-Lima-261094690675731/>

Nível Representativo

Operando no nível representativo conceptual simbólico o cartaz de “O Tarzan do 5º esquerdo” ocupa-se da descrição gráfica – iconográfica da personagem Tarzan. As características de paridade entre a figura representada e a personagem criada por Edgar Rice Burroughs (para a revista All-Story Magazine – 1912) e que surge no cinema pela primeira vez em 1918 (Tarzan of the Apes) - são evidentes sobretudo quando observamos os acessórios; equipado somente com uma sunga e uma faca, Tarzan depende sobretudo da sua experiência da vida na selva e da habilidade de conseguir comunicar com todos os seus animais, para enfrentar os múltiplos desafios que lhe são colocados.

Este recurso a iconografia é sub-elevado através da pose da personagem, que aparenta estar no processo de dar um grito – o que o Tarzan fazia para alertar da sua presença ou necessidade de auxílio, reforçado pela ilustração cómica de um Tarzan pouco musculado e com pêlos no peito – contrastando com uma das características recorrentes da personagem do Tarzan, o corpo atlético e completamente branco sem capilaridades.

Ao compararmos com cartazes de cinema relativos à temática de Tarzan denotamos que a peça em questão é peculiar assentando as suas decisões criativas muito além do título e do contexto do filme que representa, procurando focar-se no humor que deste poderia advir.

Nível Interactivo

Actuando sobretudo ao nível de oferta quanto ao contacto com o observador, o cartaz usa de uma linguagem gráfica que gravita entre o território do cartoon/banda-desenhada e o da caricatura, partindo de um “long shot” da totalidade da personagem e do uso de uma representação bi-dimensional ao nível da forma e da cor, também ela característica particular da banda-desenhada.

Ao observador não são dadas mais informações gráficas do que as que dizem respeito à personagem, todas as outras informações são textuais e complementam o contexto que se procura estabelecer. Após visionamento do filme conseguimos ainda extrair que o que é representado directamente no cartaz se relaciona muito pouco com a trama do filme senão relativamente a umas poucas linhas onde o actor principal se coloca no papel do herói, uma cena em particular onde este sonha estar no meio da selva dando o típico grito de Tarzan. Curiosamente para os créditos do filme foi realizada outra ilustração onde o Tarzan segura na mão direita um chapéu e na esquerda uma liana – ainda que na mesma pose foi possível identificar que não se trata do mesmo desenho alterado mas uma outra versão do mesmo¹⁹⁹.

Ainda que não haja qualquer tipo de interesse em desenvolver expressões de profundidade ela ocorre sempre que é necessário diferenciar formas, e ocorre através do contorno e o uso da cor.

Ao nível modal a imagem possui ainda que em número bastante reduzido de elementos, detalhe suficiente para que se compreenda a intenção do representado, um representado que procura estabelecer uma conexão cómica com a eventual realidade do filme. Contextualmente ainda que o actor Raul Solnado fosse ao tempo já sobejamente conhecido não se procurou representá-lo com realismo, mas sim como um boneco, ligando desde logo o lado jocoso da figura típica de Solnado com o potencial cómico desta num filme. Não havendo profundidade não há também lugar neste universo bi-dimensional ao uso da luz.

¹⁹⁹- Testado e confirmado através de comparação da respectiva frame do filme com a imagem do cartaz.

Nível Compositivo

Utilizando o recurso de uma grelha em Z, que ao caso é criada através do texto a composição demonstra uma procura de equilíbrio e contraste. A figura representada enquadra-se na tipologia de imagens reconhecidas pelos observadores desde o início do século em revistas como a *Punch*, *Ilustração portuguesa*, *O micróbio*, entre outras onde se debatiam temas actuais através de representações cómicas.

Ocorre o uso inteligente da cor, traço e enquadramento de modo a tornar possível a leitura a diferentes distâncias – e dos seus diferentes níveis de importância.

Assim a figura é representada através de um traço linear contínuo que desenha a forma total da personagem e o seus detalhes como a boca – boca, dedos e unhas, a qual é posteriormente envolta numa mancha resultado de um traço mais espesso de expressão gráfica semelhante à do carvão. Este tipo de traço imperfeito é depois utilizado para desenhar o nariz do qual surgem os olhos cerrados, o cabelo, mamilos, umbigo e linha de fio da faca. A figura completamente a branco contornada por esta linha mais forte a preto é contrastada através do uso de um vermelho vibrante no segundo plano. Utiliza-se o verde para diferenciar o plano interior da boca do personagem, e novamente para caracterizar o cabo da faca que a personagem tem presa na sua sunga. Esta é representada formalmente sem contorno, sendo a forma construída através da cor amarela que a relaciona directamente com a utilizada pelo Tarzan²⁰⁰ original (pele de leopardo).

Há uma bi-polaridade propositada quanto ao uso do traço, intenso e veloz no contorno da figura e dos elementos que pressupõem algum movimento- pêlo – nariz – olhos, chegando a ser utilizado como padrão no caso do pêlo presente no peito da figura, versus um traço lento cuidado e linear nos traços gerais das mãos, figura, boca, etc.

A mancha de cor e o contorno equilibram-se e contagiam-se de modo a proporcionar uma fusão, exemplo do mesmo é o caso do cabo da faca, cuja forma é definida pela cor e a textura pela linha como padrão texturado, ou o caso do olho que embora representado como uma forma ovular verde sob a qual é imposta nessa expressão mais veloz como representada em carvão um conjunto de linhas de movimento que o definem como fechado ligando-o ao nariz. O mesmo ocorre na representação do cabelo, que é feita sem preconceito e rigor a traço solto sobre a superfície branca.

É curioso o uso de uma mancha em forma de gota no rosto da figura, seja como modo de caracterizar uma ruga de expressão da personagem ou de um modo mais complexo de representar uma gota²⁰¹ que sabemos utilizar-se em cartoon como que implicando confusão, desespero, vergonha – é um elemento pequeno que tem um particular destaque na peça e se relaciona directamente com o contexto real do filme, no qual a personagem habita um mundo para o qual não está preparado, uma verdadeira selva.

É a imagem que domina o texto, embora se aproxime bastante de uma situação de paridade entre ambos, uma vez que há quer ao nível da escala quer ao nível da interpretação uma dependência mútua. Isto porque ainda que a ilustração consiga passar-nos as características de um boneco humanoide com um calção/sunga e uma faca que mais parece espreguiçar-se é o complemento textual que nos confere um contexto, em particular através da palavra Tarzan, passando desde logo a saber o observador que este não é o Tarzan normal, uma vez que mora num 5º esquerdo, e respondendo assim à necessidade de o representar de um modo diferente sem compromisso com o real senão o limite para que ainda haja um contacto com a personagem do herói.

²⁰⁰- Tarzan é uma personagem de ficção criada por Edgar Rice Burroughs, que tem como primeira aparição a novela “Tarzan of the Apes” em 1912. [em linha] <https://en.wikipedia.org/wiki/Tarzan> [consultado em 06-06-2018]

²⁰¹- COHN, Neil, (2007) - “*A visual lexicon*” p. 47 – The public journal of Semiotics I (1)

Por isso mesmo é o título que no quadrante inferior se sobrepõe à figura, fazendo-se uso do alinhamento da segunda letra A da palavra Tarzan para que esta se enquadre com a sunga invertendo a força vector desta forma – conduzindo assim o observador à leitura do título. Mais, é possível identificar outro detalhe deste cuidado gráfico no que diz respeito ao alinhamento usado pelo 5º e Esqº – sendo as suas reduções ° aplicadas de modo simétrico nas pernas da figura. Identificam-se 3 tipografias – 2 lineares o que diz respeito ao nome dos actores e título sendo este último mais trabalhado e decorado com um batente a preto, e uma alvo de menor destaque serifada aplicada sobre uma mancha linear branca dos créditos de produção/realização.

Genericamente o desenho de cariz humorístico assume-se quanto ao estilo bastante eclético capacita-se historicamente de valores estéticos diacrónicos, que se compõem da universalidade e difusão do género sobretudo a partir do séc XIX²⁰², é neste sentido que se compreende o uso da técnica e a clareza da composição, onde a facilidade de reconhecimento da figura e a sua relação directa com o título e o filme são a maior preocupação artística.

Octávio Clérigo é reconhecido pelo seu trabalho como cenógrafo, formado pela Escola António Arroio, terá exercido actividade também nas áreas design e publicidade, chegando mesmo a ter uma agência de publicidade, a partir de 1967 integra os quadros da RTP no departamento de Cenografia onde viria a ter uma função de chefia. Destaca-se em particular o trabalho realizado por mais de uma década como cenógrafo dos espetáculos do Casino do Estoril. Nos créditos da sua filmografia fica a história de um trabalho como cenógrafo em múltiplos TV filmes e director de arte no filme “A raça” (1961 – Augusto Fraga), para além de designer gráfico em “A maldição do marialva” (1991). Fica expressa a qualidade estética e comunicacional do cartaz de “O Tarzan do 5º Esqº” essa noção da matéria mínima de entendimento, a que tantas vezes recorre como recurso a publicidade. Para além disso encontra pontos de contacto com aquela que é uma das estéticas do cartaz polaco de cinema (considerados como sendo dos mais prolíficos criadores de cartazes de cinema 1950 - 1980) – sucinto, com recurso à metáfora, espelhando o gesto do desenho e o uso de cores fortes de modo a estabelecer tensão e contraste estético. A escola polaca de desenho de cartazes destaca-se por esbater as barreiras entre o desenho arte e o desenho design²⁰³, algo que foi recorrente na carreira de Octávio Clérigo.

O filme, uma comédia, cujo principal actor – Raul Solnado seria à época um dos mais reconhecidos humoristas, enquadra-se na tipologia moralizante do filme português de temática social. Não encontra paralelo quer no contraste, quer no humor que o cartaz promete – sendo este conforme previamente referido o resultado de uma cena particular do filme sem conexão com a restante trama do mesmo.

A personagem psicologicamente deslocada do ambiente em que habita, não pode considerar-se de todo um Tarzan, este Tarzan que mora num prédio, tem como maior ferramenta a sua imaginação, com a qual produz vontade para concretizar o que anseia alcançar. Ao contrário do Tarzan das telas e dos livros, as “feras” que o rodeiam manipulam-no de modo a obter o que dele desejam. Reconhece-se que este (o sonho da personagem principal na ficção de Tarzan) possa ser o o momento mais inusitado e marcante do filme, quer ao nível da filmagem, montagem, quer da comédia, sendo eventualmente essa razão pela qual tenha sido transportado para o cartaz.

7.8.7 - A Revolução de Maio

²⁰²- Serve como exemplo o caso da “*Punch; or The London Charivari*” de 1841 revista de sátira e humor. [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Punch_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Punch_(magazine)) [consultado em 06-06-2018]

²⁰³- Observado o artigo [em linha] <https://www.smashingmagazine.com/2010/01/the-legacy-of-polish-poster-design/> [consultado em 06-06-2018]

Filme: “A Revolução de Maio”

Ano: 1937

Realização: António Lopes Ribeiro

Autoria: Soares, António

Nível Representativo

O cartaz de “A revolução de Maio” está orientado para o nível representativo conceptual de classificação, que ao caso equilibra ao mesmo tempo com o nível simbólico.

Assim sendo os personagens participantes relacionam-se primeiro através do modo como se classificam e depois pelo que procuram representar.

Na obra duas personagens emergem em formação, a que se encontra mais perto do observador é um soldado de infantaria, equipado com farda e capacete e armado com uma espingarda. A segunda personagem a qual foram dadas semelhanças físicas que a remetem para a figura do grande poeta português Camões segura um estandarte do qual desce pendurada uma esfera armilar coroada com a cruz de cristo. Não há para além destas personagens e do texto qualquer outra informação gráfica, o cartaz sustenta-se sob um fundo silencioso através das riqueza tonal e gráfica das suas personagens que se complementam com o texto informando o observador.

Classifica-se deste modo a personagem do militar como um herói capaz de ombrear os maiores heróis da pátria. Releva-se ainda mais esta questão do herói nacional se tivermos em conta que este vai para além do simples relatar os grandes feitos, actuando sobre estes, fazendo sua a luta como militar.

Ao nível simbólico temos o militar como um herói desconhecido, sob a farda um português, sem qualquer referência a estrato/condição social, também ele responsável por continuar os feitos narrados por Camões nos *Lusíadas*²⁰⁴ sobre o povo português, e a representação fá-lo por contágio/contacto na proximidade pose e reflexo na postura. Esta simbologia encarrega-se de transportar o observador para esse mito da grandeza reconhecida a Portugal no que se determina por época dos descobrimentos, existe para que se possa transportar este sentimento para o tempo/lugar em questão- 1937- de modo a que o Estado Novo capitalize nele os seus valores sociais e morais.

Concretiza-se esta mitologia na figura da esfera armilar coroada pela cruz de cristo. A esfera em si é uma representação de um instrumento de navegação que traduz de uma maneira reduzida o cosmos, funcionando como um almanaque náutico, fazendo uso o Sol do meio dia como referência das estrelas quando estas surgem ou desaparecem no horizonte²⁰⁵, este instrumento configura o meio de acesso dos portugueses ao que viria a tornar-se o seu império, estando por isso representado na bandeira nacional da primeira república. A Cruz de Cristo²⁰⁶ também conhecida por Cruz de

²⁰⁴- Segundo o artigo, da CUNHA, Carlos M. F., (2012) “*O Camões do Estado Novo: Receção e Ensino*” Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, p. 253

²⁰⁵- Consoante a localização geográfica do indivíduo, - A esfera armilar - representa o mundo que os navegadores portugueses descobriram nos séculos XV e XVI e os povos com quem trocaram ideias e comércio. – conforme : [em linha] <http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/d42.html> [consultado em 06-06-2018]

²⁰⁶- “*Quando a Ordem do Templo foi perseguida em toda a Europa, o Rei em Portugal mandou que se verificasse se havia algo a apontar à ordem, e foi determinado que os Cavaleiros da Ordem do Templo em Portugal estavam inocentes. Posteriormente, a Ordem dos Templários foi extinta, mas em sua substituição foi criada em Portugal a Ordem de Cristo. O símbolo da Ordem de Cristo é a mesma cruz vermelha de braços abertos, sobre a qual foi colocada uma Cruz Grega. A mensagem era simples: "Estes são os Cavaleiros do Templo que estão inocentes (Cruz*

Portugal, relaciona-se com a “Ordem dos Cavaleiros de Cristo”, é na realidade um conjunto de duas cruces, uma primeira vermelha de braços abertos (que terá origem na ordem dos cavaleiros templários – ordem do templo) sobre a qual se inscreve uma cruz grega a branco significando “Estes são os cavaleiros do templo que estão inocentes.”, este símbolo terá ocupado as velas das naus que partiram para as descobertas, aquelas que foram possíveis através do uso hábil da esfera armilar.

É importante que consideremos ainda o paralelo estabelecido entre o estandarte que implica carregar a bandeira nacional com a arma que o soldado empunha em sentido. A nação e o respeito por esta é reflectido como arma que protege qualquer invasor frente ao Estado Novo e os seus ideais que à altura se esforçavam para combater qualquer tipo de cultura que pudesse causar agitação e mudança, quando na Europa se iniciavam os movimentos que dariam lugar à segunda guerra mundial e em particular Espanha a a fronteira física de Portugal, vivia uma pesada guerra civil (1936-39).

Nível Interactivo

O cartaz posiciona-se no nível interactivo de contacto na esfera da oferta, expondo as suas personagens de modo a que possamos interpretar o contexto onde se inserem. O enquadramento em “close up” permite que informação suficiente seja partilhada com o observador, deixando ao mesmo tempo espaço para que seja vago o entendimento completo do desenho, é deste modo que especulamos ser um estandarte capaz de transportar a bandeira nacional o que carrega a personagem em segundo plano, faz-se essa atribuição dado o elemento da esfera armilar que desce sustentado por uma fita pela haste a baixo. Idem para a ideia de formação e fardamento. A escala presente no enquadramento sugere uma eventual paridade com o observador podendo este colocar-se no papel das personagens, o que se enquadra com a ideia de uma perspectiva frontal de igualdade.

Modalmente a composição prima pela simplicidade formal e tonal, este tratamento gráfico faz com que prosperar através da expressão gráfica utilizada no desenho. O contraste entre o plano das figuras e o do fundo é total, uma vez que o fundo é totalmente branco e ausente de qualquer matéria gráfica para além do texto. As proporções são estabelecidas de um modo idealizado, embora conservem entre si (as figuras) elementos que as dispõem numa mesma escala esta é alvo de uma interpretação livre que vai ao encontro do “estilo” da peça. Mais se compreende este efeito no modo como foram elaboradas as volumetrias que se texturam para permitir diferentes posições e entendimento de matérias como pele, pêlo, tecido, metal. Para além disso é deste modo que se traduz na peça a sensação de ritmo e produzem as diferentes sombras produzindo profundidade às superfícies desenhadas. Sombras essas que se materializam numa gradação para preto da cor que lhe está adjacente – assim a um azul claro sucede um azul escuro, a um ocre sucede um sépia. As cores representadas são sobretudo quentes partindo dos laranjas/ocres para depois divergir entre amarelos e castanhos.

As formas estabelecem-se umas como ponto de partida das outras, intersectando-se, sobrepondo-se como elementos unitários que fazendo parte de um conjunto proporcionam o completo entendimento do mesmo. Assim se entende o detalhe dado ao tratamento da personagem que aparenta ser Camões, não lhe é definida uma superfície linear de contorno, sendo este conseguido através deste processo de sobreposição das formas que se encontram construindo novas formas até que surja um rosto, um nariz, dedos, arma, etc. Não pensemos porém que a representação é por isso desprovida de detalhe, na realidade cada uma destas unidades compõe-se também ela de matéria gráfica capaz de indiciar diferentes espessuras, contrastes, volumes, partes anatómicas.

Grega colocada em cima da vermelha). É daí que nasce a Cruz da Ordem de Cristo] que conhecemos.” [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_da_Ordem_de_Cristo [consultado em 06-06-2018]

Usemos como exemplo e para melhor compreensão o modo como se conseguiu obter a representação dos olhos em ambas as personagens. Estes são o encontro descrito de diferentes superfícies que parecem cruzar-se sem ordem aparente, no entanto o resultado final é claramente condicionado, o olhar do soldado é um olhar contido emergindo dentro de uma pálpebra semi-cerrada uma pequena mancha escura que atua como olho, é o olhar da consciência do peso da responsabilidade que esta imputada à tarefa de proteger a pátria. No caso da personagem em segundo plano é uma oval que rasga as superfícies que a rodeiam, luminosa distinta, claramente marcada é exatamente a ausência de informação gráfica em contraste com a que a rodeia, que acaba por a materializar, a adensar esse facto sabemos que Camões era cego do olho direito pelo que se compreende que o seu olhar de narrador dos feitos da pátria estivesse exposto no perfil esquerdo como um farol que indica o caminho. São estas direcções e movimentos estabelecidos através de pinceladas rápidas em cores sobrepostas que estabelecem estes indícios, materializando-os no olhar do observador através da contemplação.

São múltiplos os efeitos conseguidos com recurso a diferentes espessuras de pincel, que vão detalhando no valor mínimo de compreensão o representado, nota-se sobretudo na intersecção das formas, na mutação que ocorre entre a linha e a mancha quando estas se ligam ou se afastam para melhor definir uma forma. Daqui contrasta em particular o objecto da esfera armilar, ao contrario do restante matéria representada este objecto é alvo de uma cuidada representação ao nível da forma, volume, sombra e posição perspéctica. Talvez por exigência criativa, ou por preocupação simbólica, a verdade é na obra é o objecto que mais se aproxima do real e menos do ideal, esta noção contagia a fita que o sustenta e à medida que esta se vai afastando da esfera também ela vota a ter uma expressão ideal abdicando dos valores de realidade.

A técnica é assumida, as suas marcas sob qualquer uma das formas que aqui actuam fazem parte desta construção, da expressão plástica, assegurando uma unidade e qualidade estética que a integra claramente no movimento modernista português.

Outro modo utilizado de contraste é a iluminação, que proveniente da direita ao topo, deixa em sombra os rostos. É sobretudo um recurso utilizado em prol da cor para adensar a criação de profundidade através de contraste fazendo com que as personagens se soltem do fundo. Não há movimento implícito no que é representado, as figuras apresentam-se em pose mas fixas, nada nos indica movimento, sobretudo físico.

O texto apresenta-se linear, em capitulares desenhado num estilo único que aparenta ter sido elaborado para o caso é dominado pela imagem ocupando cerca de ¼ de todo o espaço da página. Ainda que trabalhado, não foi executado de modo a cumprir outra função senão a de declaradamente apresentar o título e textos adjacentes.

Nível Compositivo

A obra em questão é do pintor António Soares(1894-1978), descrito como tendo sido um “paladino”²⁰⁷ do modernismo sobretudo no que diz respeito ao seu trabalho realizado entre 1910 e 1920. António Soares foi para além de pintor (a sua actividade principal), ilustrador, cenógrafo, designer (elaborando diversos materiais publicitários – cartazes, capas de revistas e livros) de onde se destacam os trabalhos realizados para embalagens de produtos e as capas para a Magazine Bertrand e Ilustração.

²⁰⁷- [em linha] <https://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou> [consultado em 06-06-2018] e tendo em conta “Entre 1911 e 1914 aparecem os primeiros artistas que seriam chamados os Fundadores ou Percusores. Almada Negreiros e Armando de Bastos, Jorge Barradas e Cristiano Cruz, António Soares e Mily Possoz, Manuel Bentes e Francisco Smith, Eduardo Viana, Ruy Vaz e Domingos Rebelo, Emmerico Nunes e Stuart Carvalhais e poucos mais...” FRANÇA, J.-A. (2009) "A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961." p.25, Lisboa, Livros Horizonte, ISBN: 9789722415835

Há uma curiosidade quase irónica no facto desta peça ter como objectivo apresentar aquele que foi o mais profundo investimento da propaganda do Estado Novo no território do cinema português.²⁰⁸ O filme em si é um panfleto no qual se intervala um conjunto de informações que declaram os feitos do Estado Novo com provas estatísticas sobre um fundo preto, com uma história de conversão de um agitador de índole comunista perante o amor, amor pela pátria e por uma jovem cheia de fé.

Esta curiosidade adensa-se quando no decorrer da pesquisa nos confrontamos no acervo da cinemateca Portuguesa com aquele que terá sido durante muito tempo o mais reconhecido cartaz elaborado para o mesmo efeito, esse desenhado por Roberto Araújo (Lisboa, 1902-1969) – (ver Anexo E p.192) este apresenta-nos uma narrativa diferente, também ele composto por duas personagens, estas representadas em desenho preto e branco numa expressão linear próxima da silhueta – um militar da marinha e um militar de infantaria em sentido segurando a sua espingarda tendo como pano de fundo a bandeira nacional enfunada à esquerda (portanto invertida e em movimento) que se fecha com as palavras “um argumento nacional que interessa, emociona e agrada a todos”. Temos portanto duas expressões conhecidas para publicitar o mesmo filme – sendo que na realidade nenhuma delas se aproxima da trama real do filme, a ideia de conversão dos agitadores em prol de Portugal, e que ambas se sediam no objectivo de enaltecer a pátria que havia sido recuperada no 28 de Maio²⁰⁹.

Compreende-se a narrativa implícita na obra da mão de António Soares aqui estudada, ela enquadra o autor na sua vontade e tempo, no exercício da sua construção artística, complementando-a com o objectivo de melhor traduzir a mensagem. Daí que complementa a primeira personagem um militar com alguém capaz de carregar o estandarte de Portugal mundo fora através das suas palavras – Camões. A idealização das personagens projecta o observador para esse universo de incerteza e garantia mínima, indiciando ao invés de indicar, propondo sem assumir, sendo que nos levanta a questão da compreensão ao tempo da estética aqui aplicada, plena no modernismo que experimentara e vivera desde novo, reconhece-se nesta peça uma liberdade que não encontra par com outro dos objectos estudados nesta dissertação provenientes do mesmo autor no cartaz “O Feitiço do Império”.

A dualidade real/ideal está presente quer na obra em movimento onde se cruzam imagens de eventos reais com dados estatísticos e mesmo com um discurso do ditador António Oliveira Salazar, com o drama de um agitador e a sua luta interior, na dúvida do que são os valores que deve seguir, na dimensão do amor, da responsabilidade perante os cidadãos daquela que é a sua pátria. O cartaz compõe-se desta mesma medida atravessando o tempo para nos lembrar o mito da conquista, o valor dos feitos conseguidos e a necessidade de os defender a todo o custo. Esta mensagem repleta de passado é traduzida no que ao momento seria a mais recente e contestada expressão estética – o modernismo.

É relevante referir a necessidade emergente (que ocorre primeiro nas diferentes exposições que se realizam a partir de 1911) de fazer a crítica social, política, clerical, pondo à luz as outras perspetivas da sociedade sobretudo a urbanidade e boémia que dá origem ao modernismo. O movimento em Portugal beneficia do regresso de múltiplos artistas que estudavam em Paris com o início da segunda grande guerra (Amadeu de Souza Cardoso, Guilherme Santa-Rita, Eduardo Viana e José Pacheco – a esta lista junta-se o casal Robert e Sónia Delaunay). Surgem dois grupos principais um liderado por Almada Negreiros de onde nasce a revista *Orpheu* em 1915 (onde participa Fernando Pessoa) e Portugal Futurista e outro grupo a norte de Amadeu Sousa Cardoso. O movimento passará para uma segunda fase a partir da década de 20 – o segundo movimento

²⁰⁸ - *"Patrocínio: Presidência do Conselho de Ministros; Ministérios dos Negócios Estrangeiros, do Interior, da Agricultura, da Marinha e da Guerra; União Nacional e Polícia de Vigilância e Defesa do Estado/PVDE. Redenção foi o título da reexibição, no Brasil em 1947, de nova versão com cortes, incidindo nos aspectos mais datados ou propagandísticos."* CRUZ, José de Matos Cruz, (2000) *O Cais do Olhar*. Edições cinemateca, ISBN: 9789726191803

²⁰⁹ - O 28 de Maio foi um movimento revolucionário militar que pôs termo à Primeira República dando origem à ditadura militar cuja forma maior se revelou ser o Estado Novo. [em linha] <https://jpn.up.pt/2014/05/28/28-de-maio-de-1926-o-dia-em-que-portugal-entrou-no-caminho-do-estado-novo/> [consultado em 06-06-2018]

modernista. Em 1933 António Ferro assume o desejo de divulgação das novas correntes estéticas ao tomar a direção do Secretariado da Propaganda Nacional. António Soares fará o seu próprio caminho individualmente afastando-se do modernismo dedicando-se a um trabalho de índole menos provocadora quer esteticamente quer concetualmente.

É um dual do qual deve emergir a questão de enquadramento quanto à percepção/recepção do público em geral, sabendo de antemão que o filme em si recebeu pouco louvor do público²¹⁰ uma vez que o formato a que este se havia habituado desde sempre se reduzia à comédia de costumes e a mensagem que o filme passa é constantemente manipulada de modo a que se possa inserir um episódio moral caricaturado na personagem de um senhor Barata, uma visão do progresso da cidade, dos seus espaços, dos seus equipamentos e das novas tecnologias ao dispor do governo, ou ainda na apresentação em tela dos resultados conseguidos pelo Estado Novo.

7.8.8 - Feitiço do Império

Ver Anexo B p.180

Filme: “Feitiço do Império”

Ano: 1940

Realização: António Lopes Ribeiro

Autoria: Soares, António

Nível Representativo

O que inscreve cartaz de “Feitiço do Império” no nível representativo conceptual de classificação, ao caso aberta é a caracterização dada à personagem - quer na modelação das feições, fortemente delineadas e declaradamente africanas quer nos elementos que a populam em nuances – mais indiciado do que representados. A representação é não somente a de um homem africano, como a de um homem africano em vestes tribais cerimoniais, capacitado de uma expressão de nobreza, eventualmente um guerreiro. Classifica-se em simultâneo o território deste império que o filme procura representar, um império colonial, português que à data é ainda para muitos portugueses pleno de exotismo e mistério.

Não é a representação daquele homem em particular que se procura obter analiticamente, ao invés este é utilizado como metáfora visual de modo a que represente os povos/tribos que habitam as colónias portuguesas. Compreende-se a personagem por isso mesmo como um contágio simbólico, estereotipando a imagem de um homem africano como um ser imerso num primitivismo natural e imutável.

Nível Interactivo

Encontramo-nos no nível interactivo de contacto de oferta, num equilíbrio entre o representado e o texto que o complementa. Este texto apresenta-se num primeiro plano sobre a figura forçando a sua legibilidade mesmo para que isso tenha de invadir a uma boa porção do que é o espaço reservado à área da personagem. O olhar da personagem toma a direção direita do observador, para fora do

²¹⁰ - “...ou panfletos políticos, como *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro), o que teve como consequência o lento abandono do público das salas, perdida que foi a receita das comédias, apertado que era o crivo da censura, desaparecidos que foram os grandes actores de comédia.”, ANTÓNIO, Lauro, (2010) - “Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal” p.147, Comunicação e Cultura n°9

cartaz – Richard Latto (sobre McManus e Humphrey) defende que a pintura de retratos é na maioria dos casos executada sobre o perfil esquerdo do sujeito²¹¹ uma das razões para tal acontecer é a predominância de artistas dextros e a maior facilidade em representar o perfil esquerdo, outra será a observação de que as emoções se expressam com maior intensidade no lado esquerdo do rosto²¹², a procura de emoção é consistente com a intensidade aplicada à personagem do cartaz.

O enquadramento em “close up” aproxima o observador da figura capacitando-o de informação gráfica que o ajuda a compreender a origem desta, e ainda que pouco detalhados os indícios de elementos tribais que se apresentam na imagem são um complemento destinado a este preciso momento de observação. A perspectiva frontal estabelece uma paridade, (que é paralelo para este contacto) que se quer descoberta, na metrópole, dos povos que também são a este tempo Portugal. Actuam 3 planos, o primeiro que é textual, onde se inscreve o título e os detalhes da produção, o segundo onde se encontra a figura elemento principal da obra da qual emerge um halo luminoso, e por fim um plano de fundo ligeiro em monocromia que serve sobretudo para que a figura se destaque.

A superfície é modulada através do uso da mancha, aplicada de modo a obter gradiência, partindo de um tom sépia que se desenvolve no plano da figura e no no plano de fundo. A incidência tonal aponta para o uso de castanho, a partir do qual se criam os volumes fazendo uso do claro, escuro e dos já mencionados níveis de gradiência. O plano onde se encontra a figura revela um cuidado e atenção elevados, as diferentes partes constituintes do rosto encontram-se formalmente descritas com detalhe e rigor, ainda que estilizadas na maneira como sobre elas a luz incide. É possível notar o uso de diferentes tipologias de pincel, que actuam de modo a conseguir por sua vez diferentes resultados. A esse respeito temos a linha pincelada com intensidade e ao mesmo tempo, contenção, ora em detalhe e de mínima espessura ora mais livre e expressiva, utilizada como expressão que reforça o impacto da luz sobre a matéria que decora o cabelo/cabeça do indivíduo, o pelo encaracolado da sua barba, os poros no rosto, duas rugas no pescoço, método que o artista usa para representar um elemento decorativo existente na região do peito.

Observando em maior detalhe é possível identificar-se novamente o uso da linha para além da referida a cima na parte inferior do rosto de modo a matizar uma área onde o tom de castanho se cruza com um tom mais escuro na direcção do preto. A linha é neste caso também contorno.

Não se procura omitir a técnica nem o método, contrário a isso as marcas são utilizadas livremente e de forma expressiva, rompendo também elas com a rigidez imposta à figura, estas possuem movimento, dinamismo e contraste, equilibrando o conjunto.

A quase monocromia que parte do sépia esbate-se com o recurso a estes elementos gráficos sobretudo no contraste entre o branco e preto com um moderado uso de vermelho na bandana que sustenta a decoração que leva à cabeça e o azul que dá cor ao título.

A luz parte da esquerda para a direita do observador proporcionando um alto contraste com a personagem, para além disto é ficcionada na descrição de um halo brilhante conforme mencionado que destaca a personagem do fundo, o resultados da sua acção são diferentes consoante a superfície onde interfere. A postura da personagem traduz estaticidade, que é quebrada pela força expressiva dada à intervenção da luz sobre esta. Iluminando-lhe os contornos esta faz com que a figura surja perante o observador como uma matéria polida e com volume, funcionando como que uma máscara/pintura tribal que está contida silenciosamente naquele rosto. Este tratamento encontra paralelo no conjunto de obras que se relacionam com a Art Deco – observáveis na obra de Tamara de Lempicka ou em Jean Lupas, mas a obra avança para além disso dando volume e profundidade

²¹¹ -LATTO, Richard, (1996) "Turning the other cheek: Profile direction in self-portraiture" Empirical Studies of the Arts, Journal of the International Association of Empirical Aesthetics, Volume 14, number 1 [em linha] <http://pcwww.liv.ac.uk/~latto/articles/latto%201996.pdf> [consultado em 06-06-2018]

²¹²- Idem

ao representado em consonância com os valores de modernidade que o artista privilegiou durante a sua vida.

Nível Compositivo

A procura do detalhe na caracterização da personagem de modo a tornar clara a representação de um nativo africano ainda que de um modo idealizado na situação e no contexto, potenciando o estereótipo de um homem africano do século XX fora do contexto real do mesmo – a ter em conta que em 1940 a ocidentalização do homem africano nos EUA estava em curso enquanto a política colonial portuguesa procura a manutenção dos usos e costumes dos nativos numa “coexistência” entre a população branca e negra. A idealização é utilizada de modo a constituir uma plataforma ideológica capaz de transmitir o que é a ideia principal do filme – o império português no seu exotismo e riqueza.

Foram observados outros 3 outros cartazes realizados também por Soares para o filme, um dos quais é uma versão alternativa do cartaz analisado neste texto, onde a tela correspondente à cor azul foi substituída por um vermelho, contagiando a tonalidade total do cartaz, as restantes versões são iterações que descrevem o filme, um deles representa uma cena de grande impacto no filme onde o protagonista confronta um leão fazendo uso da mesma tipografia do cartaz aqui analisado e por último um cartaz onde se procura fazer uma compilação entre personagens principais a forma linear do continente africano sob o qual se posicionam guerreiros africanos em formação e posição de ataque, neste caso para além do facto do cartaz se posicionar na horizontal a tipografia foi alterada de modo a ser mais subtil e deste modo proporcionar uma leitura mais acessível do mesmo. Outra curiosidade é o facto de a publicação/impressão destes cartazes se dividir entre duas gráficas principais, a Lithografia de Portugal e a Bertrand (irmãos), o que indicia também (para além do número anormal de diferentes versões de cartazes do filme) o nível de investimento feito para a divulgação e realização do filme.

Sobre António Soares – 1884-1978, falámos um pouco a quando do estudo do cartaz de “A revolução de Maio”, interessa no entanto aprofundar um pouco mais a sua atividade.

De traço expressivo pleno de elegância e hábil no uso da cor e da forma, interessa-se em primeiro lugar pelo estilo Art Déco decorando e criando múltiplos ambientes, materiais publicitários chegando mesmo a empreender a abertura de uma agência de design com Jorge Barradas em 1915 da qual não fruiu sucesso por falta de mercado/clientes/encomenda. Em 1929 pinta o retrato de Natacha Baltrina, bailarina da Companhia Nacional de Bailado de São Petersburgo, de origem estoniana é considerado primeiro retrato modernista que se fez em Portugal, tendo sido premiada com a 2º medalha do salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Em 1937 recebe o Grande prémio na Exposição Internacional de Paris²¹³. A partir de 1950 aproxima-se do naturalismo que regenera enquanto modernista. A obra realizada para “O Feitiço do Império” conjuga em si o melhor do que pode oferecer um objecto de publicidade sem deixar de ser irremediavelmente uma produção artística.

Destaca-se entre os objectos observados no presente estudo, fá-lo através de uma capacidade de síntese elevada uma estética polida e peculiar de onde emerge uma força teatral capaz de transformar a pose num momento de contemplação, fazendo uso de técnicas expressivas providas

²¹³ - “Entretanto, António Soares não vai só à natureza e às coisas materiais buscar sugestões para os assuntos dos seus quadros. Porque tem sensibilidade, técnica e espírito criador, a música serviu-lhe um grande, um excelente tema: Dukas no “Aprendiz de Feiticeiro”, teve em António Soares um grande intérprete sem instrumentos musicais nem influências de Disney. Dizem-nos que os quadros deste grande artista – e grande em qualquer parte, como o consideraram em Paris – têm obtido uma alta consideração do público que pode animar as artes. Ainda bem! Ainda bem – não por António Soares, já o dissemos, mas por ele próprio, o público que demonstra assim ser acessível à penetração da arte de António Soares – uma arte que não tem comparação e é só igual ao espírito de quem a cria...” in “Vida Mundial Ilustrada”, 1944

da publicidade - síntese – escala – leitura (um território em nada desconhecido a António Soares) é nas suas formas incisivas e no tratamento da cor em escala para que esta não sirva somente de informação gráfica, exibicionista e fugaz, funcionando como um meio para o todo que é a peça, complementando-a com esta ideia de retrato psicológico que actua para além da observação efémera, como recompensa por um olhar demorado e atento.

O filme em questão tem como base a recolha de imagens feita na Missão Cinegráfica às Colónias de África criada pelo Ministério das Colónias, com o propósito de recolher em todos os territórios de domínio português material capaz de produzir uma série de documentários para propaganda do Estado Novo. São provenientes desta recolha muitos dos exteriores utilizados no filme procurando revelar a África exótica de modo a estimular o interesse à imigração portuguesa para estes territórios. Esta ficção ambiciosa no propósito que alicerçada na realidade física dos espaços procurava relevar não só os valores do regime mas sobretudo o modo como este projectava a sua expansão perante os nativos dos territórios ocupados, “sem distinções de raças, de crenças ou de condições sociais”²¹⁴ estabelecendo uma comparação com o modo como os americanos haviam ocidentalizado os africanos de um modo pouco escrupuloso, e Portugal colonial que alvitrava manter “os seus costumes ausentes de auto-governo” numa coexistência entre a população branca e negra.

Estes valores emergem no filme em diferentes momentos dos quais destacamos os seguintes dois:

- O momento em que o protagonista empunhando uma espingarda caça efectivamente um leão, acompanhado de um nativo que procura demovê-lo por respeito/temor à natureza; sobre elevando o homem branco, sua técnica, astúcia e tecnologia.
- Após ferido o protagonista sonha uma construção que se propaga de África, do seu feitiço para o tema da fé onde se sobrepõem imagens religiosas catolicizantes – Nossa senhora de Fátima – a um conjunto de imagens rituais de danças e costumes africanos, emparelhando o sagrado como profano indiciando de algum modo que a fé regente vencerá.

Como resultado o protagonista aprende a amar os valores e pertences da sua pátria, passando a gostar de tudo o que antes havia negado²¹⁵ – África – Lisboa – Fado.

Este viria a ser um dos dois filmes abertamente de propaganda do Estado Novo (sendo o outro a Revolução de Maio – 1937 também estudado nesta dissertação), patrocinados pela SPN e pela Agência Geral das Colónias, de modo a servir a política e o regime de Salazar. O filme obteve por parte da crítica²¹⁶ e tecido intelectual português uma recepção positiva.

²¹⁴- “sem distinções de raças, de crenças ou de condições sociais” CARMONA, Óscar. (1939) - *“A Mensagem do Chefe de Estado.”* p.31-8 António de Oliveira Salazar e Óscar Carmona. *“A Política Imperial e a Crise Europeia”*. Lisboa: Edições SPN.

²¹⁵- O filme sugere que qualquer português que viaje a África sucumbirá, como o protagonista Luís, ao feitiço do império. *“Nem tu imaginas, Fay, o mundo novo que descobri em África! O que mais me deslumbrava no teu país era, exactamente, aquela força expansiva de meia dúzia de homens que, pela sua coragem, pela sua perseverança, haviam construído sozinhos uma grande nação. É verdade que lhes faltava em escrupulos o que lhes sobejava em recursos. Mas que importava isso? Calcula o que foi para mim verificar que o povo a que pertenço erguera escrupulosamente um grande Império, desafiando todas as cobiças, e que, para sua maior glória, o construíra e conservara sem qualquer espécie de recursos!”* (Ribeiro, “Planificação” 388)

²¹⁶- Nota RIBEIRO, Carla Patrícia Silva, (2010) *“O Alquimista de Sínteses: António Ferro e o Cinema Português”*, p.59 nota 133 *“Na realidade, a imprensa é profusa em elogios: “Obra de arte militante, e lição magistral, de virtudes heróicas, o Feitiço do Império ultrapassa o domínio estético e impõe-se como inestimável serviço consagrado à Pátria e ao seu prolongamento no espaço e nas idades passadas e por vir” (Animatógrafo, 2ª. Série, n.º 7, 25.12.1940, p. 25). Mas não é só a crítica que se mostra afecta ao filme; alguns intelectuais também sentem esse “feitiço do império”, como é o caso de Afonso Lopes Vieira, em carta publicada no Animatógrafo, onde o escritor afirma que “com Feitiço do Império vejo pela primeira vez o cinema nacional sair de Loures e de outros arrabaldes nacionais para se alargar através do nosso mundo (...). No seu filme começou pois a viver o Portugal de Camões” (Animatógrafo, 2ª. Série, n.º 4, 02.12.1940, p. 9).*

Não nos tendo sido possível observar a fita, serviu em muito um conjunto de dissertações/artigos recolhidos em particular o trabalho de PATRÍCIA I. VIEIRA para a Georgetown University sobre o nome²¹⁷ : **“O Império como fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o sortilégio colonial”**, onde se faz uma detalhada análise pós observação.

7.8.9 - Inês de Castro

Ver Anexo B p.182

Filme: Inês de Castro

Ano: 1945

Realização: Manuel Augusto García Viñolas e José Leitão de Barros

Autoria – Barata, Jamie Martins

Nível Representativo

Situado no nível representativo narrativo de circunstância, o cartaz da co-produção luso-espanhola, “Inês de Castro” aqui analisado faz parte de um conjunto de cartazes especificamente desenvolvidos para a promoção do filme, elaborados por diferentes artistas de cada um dos dois países. No caso da obra que estudamos foi elaborada pelo pintor Jamie Martins Barata, sendo possível confirmar que para além deste Martins Barata desenvolveu também um cartaz vertical onde se dá particular destaque ao carrasco de Inês, do qual foi possível também observar um estudo prévio²¹⁸.

A circunstância, a mais dramática possível, onde no segundo plano de acção encontramos Inês, subjugada por dois homens cujas vestes apresentam como fidalgos, que a prendem perante um carrasco que apresenta o seu machado, prestes a desferir o golpe fatal. Inês de joelhos, procura sem sucesso resistir enquanto os seus assassinos²¹⁹ (supostamente Pedro Coelho – Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco – curioso notar que duas personagens parecem ser de casta diferente da que brande o machado de modo ameaçador) a forçam a expor o pescoço. Toda esta cena se desenvolve no que aparenta ser o paço real (eventualmente o de Santa Clara – onde é sabido os dois terem habitado). No primeiro plano surge-nos um D. Pedro I cujo olhar se projecta para a cena que desenhada em tons sépia aparenta traduzir-se numa memória e não o tempo real do primeiro plano.

A história/mito da morte de Inês de Castro é vastamente reconhecida pelo público português, pelo que a representação da situação traduz efectivamente o momento da morte desta, expõe a total vulnerabilidade e a dimensão vil do acto perpetrado. Inês filha bastarda de um fidalgo galego (D. Pedro Fernández de Castro) chega a Portugal como Dama de companhia de Dona Constanza, filha do infante de Castela D. Juan Manuel que estava prometida a D. Pedro I herdeiro do trono de Portugal.

²¹⁷- VIEIRA, Patrícia I., (2010) - *“O Império como fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o Sortilégio Colonial”* Georgetown University, P: Portuguese Cultural Studies 3, Spring ISSN: 1874-6969

²¹⁸- Resulta da nossa observação o cartaz alternativo para este filme ser particularmente interessante, não só por conseguirmos deste identificar um esboço, o que é um momento raro e digno de nota, mas também pela construção vertical, pela personagem escolhida – O carrasco/assassino, e pelas características que o artista aporta para a personagem, ficando assim notado o interesse em investigá-lo a fundo segundo o nosso modelo em momento posterior.

²¹⁹- Tema incerto debatido com interesse [em linha] <https://geneall.net/pt/forum/10452/assassinios-de-ines-de-castro/> [consultado em 06-06-2018] propondo “os três “horríficos algozes” como dos conselheiros mais chegados a D. Afonso IV.”

Daí nasce uma relação que dará origem a 3 herdeiros ilegítimo, enquanto D.Constanza daria à luz somente um filho antes de morrer – Fernando I de Portugal. O rei D Afonso IV dita que Inês seja morta em janeiro no sétimo dia de 1355 degolada com a conivência de D.Álvaro Gonçalves, D. Pedro Coelho e D. Diogo Pacheco. Como resultado desencadeia-se uma pequena disputa, e consequente passagem ao trono de Portugal para D.Pedro de onde este viria a obter o título de cruel dada a sua suposta vingança sobre os assassinos de Inês com que havia casado em segredo. Inês a galega assassinada por motivos políticos viria a representar, a beleza, amor, inocência e saudade portuguesas.

A representação da tragédia da vítima serve matéria múltiplas vezes ao longo da história da arte como ponto de partida criativo, explorando a curiosidade e compaixão do observador em formatos narrativos que procuram ser exemplares, na representação de mártires e outras vítimas de algozes cruéis. Esta tipologia de representação enquadra-se com a cena que aqui se representa, a vítima é representada sem vida ou no preciso momento em que esta está prestes a finir-se (como no caso em questão). Ao caso é conhecida a obra de Columbano Bordalo pinheiro, que representa a mesma cena de morte de Inês, onde os mandantes da morte desta tomam o papel de meros observadores enquanto o assassino actua perante o desespero das crianças presentes na cena. Sobre a tragédia de Pedro e Inês precipitam-se 3 diferentes tipologias de cena recorrentes – A primeira que representa o suplício de Inês e seus filhos perante o Rei Afonso IV, uma segunda que se enquadra na da obra aqui estudada, onde é representado o momento imediatamente anterior à sua morte e por último a coroação e vénia de todo o Portugal à rainha coroada defunta²²⁰.

Obras : *O Assassinio de Inês de Castro* (Briullov) - Karl Briullov (1799-1852) neoclassico-romântico – *Súplica de Inês de Castro* (Servières) “O assassinio dos filhos de Edward IV” ; “Murder scene” Fyodor Bronnikov ; “A morte de Rizio” John Opie

Este cenário de morte/drama de um amor único é explorado em múltiplas áreas da cultura portuguesa em particular na escrita, conforme descrito por Júlia Kundisová na sua dissertação “O Mito Inesiano na cultura portuguesa”²²¹ que o define como um dos constituintes essenciais da identidade nacional, segundo a mesma a figura de Inês ajuda a estabelecer e definir a cultura portuguesa.

Nível Interactivo

A dois tempos que actuam de modo integrado no cartaz de Jamie Martins Barata representa-se a violência do acto e a projecção da vingança de D.Pedro como consequência. Composta por estes dois planos, o mais próximo do observador, em “close-up” onde temos a personagem de D.Pedro cujo olhar grave e violento se dirige para a cena do crime, num misto de recordação e vivência do momento, e um segundo plano “long shot” horizontal onde a acção se desenrola composta pelo cenário, vítima e assassinos de onde se destaca um carrasco de vestes diferentes e machado em punho. Caracterizando-se por uma tipologia descritiva que encontra paralelos na expressão clássica da pintura, compondo a cena através da caracterização de cada um dos seus elementos e protagonistas, a obra assume quanto aos planos, em primeiro lugar uma paridade com o observador colocando-o no papel do protagonista D.Pedro e depois uma perspectiva de superioridade, possibilitando o completo entendimento da acção que decorre no segundo plano, descrevendo as atitudes de cada uma das personagens envolvidas e as particularidades do crime, ao ponto do artista ter alinhado o brandir do machado com o pescoço de Inês, que sabemos ter sido degolada ao invés de apunhalada como é múltiplas vezes representada. Assim como o olhar de

²²⁰- SOUSA, Vitor, (2014) - “*O equívoco da portugalidade*” afirma: “*O etnólogo Jorge Dias (1995: 34) defendeu que a cultura portuguesa é marcada pelo “profundo sentimento humano, que assenta no temperamento afectivo, amoroso e bondoso. Para o Português o coração é a medida de todas as coisas”.*”

²²¹- KUNDISOVÁ, Júlia, (2015) - “*O Mito Inesiano na cultura portuguesa*”, Capítulo 3, p.10-25, Filozofická fakulta, Ústav románských jazyků a literatur Portugalský jazyk a literatura.

D. Pedro que incide diretamente sobre o rosto de Inês ignorando os seus algozes, que por sua vez se concentram no pescoço da vítima.

Ainda que a imagem seja composta por uma estrutura idealizada as proporções e descrições das personagens procuram responder de algum modo à realidade, que se traduz em pleno na execução do rosto do actor que representa D. Pedro – Raúl de Carvalho. Para este facto contribuí certamente a razão de este ser um cartaz elaborado para a versão portuguesa do filme, por um português, cujo corpo de trabalho se relacionaria intimamente com a temática de momentos de relevo da história de Portugal e dos valores intrínsecos deste desejados pelo Estado Novo.

A caracterização das personagens (mesmo que claramente definidas) sofre uma simplificação consoante o olhar do observador se afasta da personagem em primeiro plano para o plano da acção. Se no primeiro plano, o rosto é definido, modulado e exposto com cor detalhe, profundidade e movimento, a representação dos restantes elementos é alvo de um processo de simplificação gráfica que se dá em primeiro lugar através de uma matização tonal para o tom único, ocorrendo depois o mesmo tipo de processo quanto às texturas, sombras e formas, não sem que estas continuem a expor claramente a intenção do que o autor pretende representar.

Contextualmente procura-se executar um estereótipo de época, reconhecido nas vestes das personagens de segundo plano e no cenário onde se encontram, complementa-se este facto com o uso de um machado que adensa a brutalidade física do acto. Há uma particularidade na personagem do “carrasco/assassino” que carrega consigo um cordão, este embora se encontre preso ao seu corpo, apresenta-se caído no chão sem que se consiga compreender o seu potencial uso quer gráfico quer cénico, este cordão repete-se no poster que se dedica somente a essa personagem e no estudo executado para a mesma²²².

A luz viaja da esquerda para a direita do observador, iluminando o rosto da personagem em primeiro plano e depois a cena que ocorre em segundo plano, isto ainda que no segundo plano a ausência de cor proporcione a ilusão de uma fonte de luz que ocorre manipulada de modo a iluminar a vítima e deixar os restantes personagens carregados em sombra. Este tratamento é apoiado através do uso da cor, proporcionando o contraste entre os diferentes elementos, simbolicamente a cor reflecte ainda uma divisão primordial entre a vida e a morte, lívido e colorido D. Pedro que se faz corpo de vingança e todos os restantes num tom pardacento, sépia, uma vez que mesmo que ao momento estivessem vivos, na realidade eram já homens mortos, estabelece-se o tempo real e o tempo ficcionado que informa o observador de uma realidade factual.

Nível Compositivo

A elevada relevância e apoio dado à obra cinematográfica a que o cartaz em estudo corresponde por parte do Estado Novo²²³, terá ditado não só a escolha de Martins Barata para a execução da mesma como também o cuidado com que esta foi pensada e executada.

Sabemos existirem pelo menos seis outras versões executadas para o cartaz do filme, entre versões espanholas e italianas, são distintas da portuguesa em estilo, quanto ao uso das formas e cores, intercalando quanto à representação de um real sobre o qual as cores são aplicadas de um modo livre/aguarelado ou contidas nas formas representadas que assim se mostram polidas e plásticas bastante idealizadas. A par da obra aqui estudada todas procuram representar uma cena particular

²²²- Tentamos validar este ponto junto de especialistas semióticos e historiadores, até ao momento de entrega desta dissertação não foi possível identificar a razão para a representação deste cordão.

²²³- SOUSA, Vitor, (2014) - “*O equívoco da portugalidade*” p. 357, “*Uma das missões do Estado Novo visava sublinhar e restaurar a ‘alma da pátria portuguesa’, acentuando a exaltação patriótica dos denominados ‘valores nacionais’ na auto-contemplação do ser português. Não é, por isso, de estranhar que a narrativa acerca da História de Portugal, na versão Salazar/Ferro, termine “na quietude contemplativa da sua própria trajetória, nos seus hábitos e costumes, tudo o que em suma, faz que sejamos o que já somos” (Fontes, S/D, S/P).*”

do filme transferindo-a para os cartazes de um modo quase fotográfico que uma vez mais se quebra apenas (e no caso particular dos cartazes italianos) através do uso da cor.

E em tudo isto se distingue o trabalho de Martins Barata, ainda que fazendo uso da sobriedade e solenidade que o tema e a época exigiam, desenvolve uma composição partindo daquelas que são as propriedades narrativas necessárias para o entendimento do filme, em dois planos de acção, dois momentos da realidade nos quais o observador gravita de modo a reconhecer o tema.

O desenho equilibra-se entre mancha e traço, entre o pormenor e a impressão, entre a cor e a quase ausência da mesma. A linha partilha deste dual, fazendo-se uso desta como contorno e como fonte de direcção/movimento. Assim ocorre na definição das personagens em segundo plano, onde é utilizada como contorno e meio texturado, através de linhas que percorrem uma qualquer direcção particular de modo a estabelecer volumes, sombras e movimento. Ao invés no primeiro plano a personagem de D.Pedro é trabalhada partindo de um cruzamento entre mancha e linha, sendo a mancha utilizada para definir superfícies e a linha para definir contorno e movimento como observado no cabelo e reflexos de luz sobre a roupa que a figura usa.

A técnica mista do que aparenta ser tinta com lápis e eventualmente aguarela, que foi aplicada na criação desta peça e o esquema de cores definido proporciona uma observação da tipologia da composição de telas usadas para a impressão do mesmo. É feliz e em tudo interessante o recurso ao aparente “erro” que aquando da sobreposição cores de cada uma das telas, mistura cores do segundo plano com as do primeiro, acabando por prestar um caminho de integração entre os dois planos.

Mais se destaca o recurso criativo do uso de signos ausentes de sentido mas plenos de propósito, as manchas de velocidade que se apresentam na parte inferior à esquerda quebrando a tonalidade mais escura desta área, e um conjunto de pontos que surgem no que será a gola da veste de D.Pedro, recursos inteligentes de equilíbrio gráfico que ajudam a resolver a peça como um todo. Esta liberdade encontra paralelo no tratamento dado ao cabelo da personagem em primeiro plano, onde se representam partes iluminadas e melenas que se diluem conforme direccionamos o olhar para a direita, fundindo-se com o segundo plano. A linha e a mancha sob a forma de plano são utilizadas para definir não só o chão que sustenta as personagens em segundo plano, como também as arcadas que localizam a cena. Mais ainda, são linhas quase caligráficas que auxiliam na projecção da cena, forçando-a da esquerda para a direita partindo de uma mancha de azul que se estende pelo sépia através da implementação destas linhas como padrão.

A composição liberta as personagens do centro de modo a que os planos possam contrastar entre si, permitindo essa leitura mais aberta de cada um dos momentos em cena.

A grelha apresenta-se num formato Z rodado -90° sob o qual se desenvolve horizontalmente o título do filme. Em primeiro lugar temos o protagonista masculino, D.Pedro depois na diagonal - os vilões entre os quais um homem armado de um machado, e a vítima, o bloco cerra-se com o texto dos créditos do filme.

O trabalho embora envolto numa figuração que procura a realidade- expressa na forma como se caracteriza a personagem de D.Pedro e no respeito pelas proporções e formas das figuras, espaços e perspectivas é sobretudo um exercício de apropriação da linguagem gráfica medieval ao estilo particular do artista. Até ao fim do exercício da sua actividade como artista Martins Barata representará (por encomenda) uma narrativa gráfica de um tempo passado, de glórias e feitos que formam a identidade de Portugal aos olhos do Estado Novo. Há para além desta necessidade de tratar o tema com austeridade uma liberdade criativa que se explana no modo como é representado todo o segundo plano da peça. É este anacronismo intencional e reconhecível que faz com que não a consigamos enquadrar num movimento artístico particular, contém elementos que partilham ligações ao “moderno” que se veio a desenvolver em Portugal, mas é sobretudo uma obra do autor e da sua expressão gráfica. Como reflexo disto temos o desenho e uso do texto, sabemos que Martins

Barata desenhou tipografias durante o exercício do seu trabalho²²⁴, pelo que é possível admitir que a tipografia de estilo medieval utilizada no título tenha sido de sua autoria.

O restante texto remete para o tempo diacrónico, duas tipologias de fonte sem serifa ambas lineares a primeira que se encontra no topo do cartaz com menor espessura e inclinada apresentando a empresa Filmes Lumiar e o filme, repetindo-se a menor escala, nos títulos dos créditos, e a outra que a complementa nos créditos a várias escalas consoante a importância dada aos diferentes nomes dos participantes na obra, de realizadores a actores. A imagem domina por completo o texto que à parte do título serve de apontamento, propositadamente para que a atenção se foque na informação gráfica de temática sobejamente conhecida para o público português e não na textual que lhe serve de mero complemento.

O filme elaborado de modo a ser mutuamente relevante para os interesses nacionais e espanhóis desenvolve-se, segundo os especialistas de modo diferente consoante o país onde foi exibido. Cada uma das versões foi montada de modo a melhor servir este propósito, foram editadas cenas e textos chegando a omitir-se informação²²⁵ uma vez mais para que o resultado agradasse a cada uma das nações envolvidas na produção do filme. Mais este serviria como exemplo impar da colaboração entre os dois países, ao caso dos seus dois ditadores que desta maneira passavam não só uma mensagem clara de entendimento actual como encontram a razão para o mesmo a partir de um passado comum²²⁶.

O filme terá algum sucesso com a crítica e pouco tracção com o público – chegando a ganhar o Primeiro Prémio no Concurso Melhores Filmes Estreados em Espanha – 1945. Partindo de obras literárias – ao exemplo entre outros, Camões (Luís de Camões – Os Lusíadas (1572)) no canto III dos Lusíadas que lhe dedica 18 estrofes, onde este acentua a ideia que Inês terá morrido por amor. Na versão portuguesa o filme implica a morte de Inês à causa política sendo para D.Afonso IV que seria perigoso para o reino de Portugal e para o Infante Fernando que Inês se tornasse rainha. O final mistura-se com a lenda na qual Inês terá sido coroada como rainha, no entanto é díspar da realidade uma vez que Inês terá sido degolada – no cartaz propõe que fosse “decapitada” - pelo que seria complicado sentá-la no trono de Portugal para que ali se fizesse o beija mão devido.

De modo a melhor compreender a obra analisemos brevemente o percurso artístico de Jaime Martins Barata que se inicia na Sociedade Nacional de Belas Artes, onde privará com um largo grupo de artistas seus contemporâneos que viriam a formar grande parte daquela que foi plataforma da arte portuguesa no séc XX²²⁷, seria também aí que Martins Barata e Leitão de Barros (com quem se lança no mundo do jornalismo) estabeleceriam contacto com a família Roque Gameiro da qual viriam a ser parte integrante, casando com Maria Emília (Mãmíae) e Helena respectivamente.

Jaime Martins Barata, discípulo de Roque Gameiro, diplomado na Escola Normal Superior da Universidade de Lisboa, co-fundou os semanários *Domingo Ilustrado*, *Notícias Ilustradas* e *O Século Ilustrado*, participou também no ABC e no ABCzinho²²⁸ projectos onde se destaca como

²²⁴- Conforme observado [em linha] <http://tribop.pt/TPd/18/2/3/8> [consultado em 06-06-2018]

²²⁵- La CALLE, José M.ª Folgar (2003) - “«Inés de Castro». Doble versión de José Leitão de Barros” Ponto 2 La película, p. 5-13 Biblioteca Virtual Universal,

²²⁶- Idem, p.548

²²⁷- “Ai, reuniam-se amadores e artistas em começo de carreira, ansiosos e entusiasmados de novidade, ensaiando as suas possibilidades e as suas tendências. Com um percurso escolar idêntico, estava Leitão de Barros. Vindos do estudo da arquitectura, estavam Tertuliano Marques, Cristino da Silva e Cottinelli Telmo. Diogo de Macedo, Jorge Barradas, Abel Manta, Francisco Franco, Eduardo Viana, Carlos Botelho, Alfredo Morais, Stuart de Carvalhais e muitos outros, com idades e assiduidades diferentes, encontravam-se no que era um misto de tertúlia e escola, olhando com certa irreverência para as figuras estabelecidos nas artes de então: Columbano, Salgado, Carlos Reis, Roque Gameiro..” [em linha] <http://www.tribop.pt/MB/biografia/biografianv.htm> [consultado em 06-06-2018]

²²⁸- “Por esses tempos, entre alguma boémia e iniciativas dispersas e fantasiosas, a vivacidade de Leitão de Barros levou-o a lançar-se no jornalismo; em conjunto com Martins Barata e Stuart de Carvalhais colaboraram no ABC e no

ilustrador, figurinista e aquarelista. Como curiosidade o Notícias Ilustradas lançaria o jovem Almada Negreiros que se juntava ao grupo já composto por Carlos Botelho, Stuart de Carvalhais e Jorge Barradas. A ilustração serviu-lhe de complemento a uma profissão de ensino que exercia da qual auferia pouco rendimento.

Em 1940 foi agregado ao conjunto de artistas que desenvolveram trabalho para a Exposição do Mundo Português, ali realizará um conjunto de dois trípticos e um baixo relevo de grande escala, os painéis representam cenas da conquista da cidade de Lisboa por Afonso Henriques e os Cruzados, e Cerco dos Castelhanos no tempo de D.João I telas que hoje se encontram na Casa da Alfândega no Porto. As suas pinturas murais de grandes dimensões e reconstituições históricas foram alvo da afeição popular, referimos as dos Palácios da Justiça de Montijo, Olhão, Fronteira, Porto, Aveiro, Vila Franca de Xira, Gouveia, Seia, Castelo Branco e Vila Pouca de Aguiar, bem como do Palácio de São Bento Em 1947, torna-se consultor artístico dos Correios, criando e coordenando as emissões filatélicas cargo que transformaria por completo e de uma maneira positiva a maneira como as peças filatélicas portuguesas passariam a ser percebidas e valorizadas.

ABCzinho. Em breve surgiu-lhes a ideia de lançar um semanário ilustrado, no Diário de Notícias – o Notícias Ilustrado – na sequência do Domingo Ilustrado.” [em linha] <http://www.tribop.pt/MBd/Biografia%20JPMB> [consultado em 06-06-2018]

8 Conclusões

8.1 – Considerações Finais

Serve este capítulo para estabelecer as considerações finais da investigação, no que se define como formato da dissertação. A realidade apresenta-nos ao caso o lugar de conclusão como um interregno, dadas que são as possibilidades futuras da matéria aqui investigada, seja quanto ao conteúdo – o tema do desenho no cartaz de cinema, seja quanto à “framework” cuja dinâmica propõe um uso aplicado a técnicas de computer vision para que se possa observar com ainda maior detalhe futuras obras investigadas.

O acto iniciador desta dissertação tem como origem a prática profissional do arguente na criação de cartazes entre outros materiais de comunicação gráfica, a vontade de perceber a realidade/história dos mesmos no caso português quando observados a partir da perspectiva do desenho e a identificação (através da pesquisa bibliográfica recolhida para o que viria a ser a primeira fase da investigação) que não havia ainda um estudo elaborado a partir do desenho. Beneficia sem dúvida este estudo, das aproximações feitas através do design, proporcionando um comparativo capaz de não só validar algumas das opções tomadas nesta investigação como de uma eventual progressão para escolhas e percursos que ficariam por resolver nesses estudos.

Perante o problema inicial que coloca o desenho no artefacto cartaz, sabíamos desde logo haver no acervo do cartaz do cinema português um conjunto de cartazes cuja base se ligava diretamente à ilustração/desenho, a validação foi no entanto surpreendente quer quanto ao número quer quanto ao facto de estes se encontrarem dispersos por diferentes organismos e coleccionadores particulares.

Ainda que aparentemente linear, a questão do desenho quanto à resposta que proporciona às necessidades implícitas da ideia, (traduzindo a realidade presente na tela), veio a assumir contornos de maior complexidade conforme se realizou a investigação.

Em primeiro lugar esta questão relaciona-se diretamente com o facto de até à invenção e proliferação de sistemas de fixação do real automáticos – máquinas fotográficas – não haver outro modo de representar ideias. Em segundo lugar temos os métodos de duplicação física dos cartazes, nos quais predomina a litografia até à chegada do “offset”, estes não apresentam influência na escolha do desenho em detrimento da fotografia e vice-versa.

Depois há que observar o cariz iminentemente artístico do artefacto, ainda que este se apresente em primeiro lugar como um veículo, comunicador e contendor de uma ideia maior – o filme, a grande maioria dos cartazes observados têm como ponto de origem um artista cuja habilidade e expressão se dispersa por diferentes áreas artísticas. Assim é comum encontrar um cartaz desenhado por um pintor, arquiteto, escultor, vitralista, caricaturista, cenógrafo etc.

Na realidade estas obras foram sempre da responsabilidade de alguém capacitado de qualidades artísticas reconhecidas no seu tempo e na área, como exemplo, encontramos com frequência cartazes elaborados pelo mesmo indivíduo responsável pela cenografia do filme. Isto conduziu a uma permuta de estilos e técnicas na ilustração dos cartazes originando composições inovadoras que exploravam os limites dos meios para melhor veicular as mensagens a apresentar.

A comunicação usa (no período de estudo desta dissertação) o desenho abundantemente, aplicando-o nos cartazes ausente de limites geográficos, provando possuir qualidades óbvias, o que justifica a sua ainda hoje frequentemente utilização. A realidade da tela necessita de ser condensada de modo a e refletir-se em pleno no cartaz, e o desenho/ilustração têm aqui através das suas qualidades dinâmicas um papel crucial, possibilitando um conjunto de soluções únicas, adequadas a cada caso, em conformidade com a obra que representam, ou em discordância, de modo a melhor atrair o público a esta. O uso do desenho no cartaz de cinema português prova-se importante, agora munido de factos, alinhado numa narrativa compreensível e projetado para um futuro que muta a grande velocidade.

No decorrer desta investigação foram observados mais de 400 cartazes de filmes portugueses (ver Anexo A p.141 a p.146). A questão colocada procurava responder de uma forma aberta e clara à realidade do que foi o exercício do desenho na criação de cartazes portugueses de cinema.

Reconhece-se haver um grande desconhecimento daqueles que foram os autores, ora por falta de publicações, ora por não existir uma plataforma física/virtual (museu ou website) que a eles se tenha dedicado. Isto resulta diretamente das limitações observadas anteriormente. Em particular do facto de o cartaz funcionar como uma peça de comunicação visual que se prende diretamente com o território da publicidade e não haver por norma neste meio hábito salvo exceção de reconhecer o artista que realizou o trabalho mas sim com frequência a agência a que este foi encomendado.

Outro factor relevante que se coaduna com este facto parece ser o limitado reconhecimento do exercício da criação deste tipo de materiais por parte dos criadores cuja principal ocupação era com frequência de maior relevância como observamos nos exemplos aqui estudados a pintura ou a cenografia, a realização ou a arquitectura. A limitação no espaço e tempo do estudo dedicado a esta

dissertação não permite elaborar profundamente uma biografia de cada um dos autores a que conseguimos atribuir trabalho artístico no território do cartaz de cinema português. Fica no entanto um pequeno resumo daqueles que serviram de charneira e impeliram positivamente o cartaz no território nacional.

É importante reflectir que a criação de cartazes é, no caso português e na maioria dos casos observados uma atividade colateral para cada um destes criadores. A criação do cartaz surge na maioria dos casos observados como uma consequência direta do facto destes serem ao mesmo tempo responsáveis pela cenografia do filme, papel que estava diretamente ligado à sua actividade principal, por norma a pintura, arquitectura etc.

Julga-se necessário listar os nomes que se relacionam com o percurso artístico que decorre na faixa de tempo estudada nesta dissertação. Isto, não só porque alguns destes não se encontravam ainda claramente atribuídos sendo particularmente difícil atribuir autoria dos mesmos, mas também para que assim haja declaradamente um momento enquadrado nesta dissertação dedicado ao seu registo, uma vez que não nos é possível realizar uma biografia detalhada de cada um deles.

É recorrente os cartazes do início do século XX não possuírem qualquer tipo de referência autoral, neste período que se reflecte estilisticamente por uma execução gráfica classicista, destaca-se a Empresa Técnica de Publicidade de Raúl de Caldevilla (1914) que seria também a primeira aventura de uma agência publicitária em Portugal, sabemos que Caldevilla terá recorrido ao trabalho de pelo menos Maria Keil, Francisco Valença, Fred Kradolfer e Martins Barata para o desenvolvimento de trabalho publicitário pelo que é normal que alguns destes tenham participado ainda que anonimamente em cartazes produzidos pela ETP.

A primeira obra da qual encontrámos uma referência autoral foi a relativa ao filme “Fado” (1923) com autoria de Augusto Pina, a que se lhe sucede o cartaz de “Os olhos da alma” (1923) da responsabilidade de Américo da Silva Amarelhe.

Só voltaríamos a encontrar autoria nos cartazes do filme “A canção de Lisboa” (1933) criados por Almada Negreiros sendo mais recorrente a partir desta data conseguir identificar-se o autor, em 1935 Fred Kradolfer cria o cartaz de “As pupilas do Sr. Reitor”, Bernardo Marques cria o cartaz e diferentes materiais para “O trevo de 4 folhas” (1936), os trabalhos de Roberto Araújo e António Soares (que realiza também uma série de cartazes para “Feitiço do Império” (1940)), realizados para “A revolução de Maio” (1937) geram um caso singular uma vez que se observaram dois cartazes díspares na sua estética e conceito.

O cartaz de “A rosa do adro” (1938) é elaborado por Martins Barata (ficando também a cargo dos cartazes de “Inês de Castro” (1944)), Hernâni Lima viria a criar cartazes para “Aldeia da roupa branca” (1938), “Varanda de rouxinóis” (1939) e “Vendaval Maravilhoso” (1949), um conjunto de filmes com múltiplas semelhanças narrativas, Mário Costa “Pôrto de Abrigo” (1941) “Três Espelhos” (1947), “Fado” (1947) “Duas Causas” (1953) e “Rosa de Alfama” (1953), Américo Leite Rosa cria cartazes para “Pai Tirano” e “Pátio das Cantigas”, de António Cristino “Lobos da Serra” (1941), “Fátima terra de fé”(1943). “Aniki-Bobó” (1942) de Silvino Vieira que elaborará também o cartaz de “Frei Luis de Sousa” (1950),

De 1940 em diante os cartazes vão perdendo lentamente força gráfica, evento que ocorre em simultâneo ao declínio por parte da audiência de filmes portugueses. “O Costa do castelo” (1943) é criado por Pacheco tem uma outra versão do Manuel Guimarães que fará também os cartaz de “A menina da rádio” (1944), “O leão da Estrela” (1947). Ayres de Figueiredo, cria os cartazes para “José do Telhado” (1945), “Sol e Toiros” (1948), e “Serra Brava”(1948), Armando Bruno é responsável pelo cartaz de “A morgadinha dos canaviais” (1948), A. Gonçalves cria uma série de cartazes começando por “A mantilha de Beatriz” (1946), “Um homem do Ribatejo” (1946) “Bola ao Centro” (1947), “Ribatejo” (1949), “Cantiga da Rua” (1949).

“Capas Negras”(1947) tem duas versões uma de Fausto Gonçalves outra de Armando Bruno, “Quando o mar galgou a terra” (1954), de Frederico Jorge (notado como George em algumas publicações) temos “Saltimbancos” (1951), Dário Vital e Octávio Clérigo “Chaimite” (1953), de Athamelo “Eram duzentos irmãos” (1951), “Nazaré” de António Cruz.

Manuel Lima criará cartazes para “O comissário de polícia” (1953) e “Dois dias no Paraíso” (1957) e “O cantor e a bailarina” (1960). Paulo Guilherme cria o cartaz de “Vidas sem Rumor” (1956) e “Perdeu-se um marido” (1956), em 1959 Clérigo cria o cartaz para “O Tarzan do 5º Esquerdo” um dos poucos cartazes observados desta década com um cariz declaradamente humorístico e assumidamente cartoon.

No período observado foi possível encontrar-se múltiplas expressões gráficas, que reflectem não só o avançar do tempo e das técnicas que permitiram a realização dos cartazes estudados mas também a singularidade de cada um dos criadores. Não podemos por isso afirmar haver um cartaz “tipo” do cinema português, este facto emerge da realidade estudada através das particulares atividades principais dos seus criadores que transportam para o desenho/ilustração de cartazes as características únicas do seu trabalho como pintores, ilustradores, cartoonistas, cenógrafos etc. Ao contrário do caso americano onde viria a ser possível fazer carreira como cartazista, no caso português até 1960 o número limite de cartazes elaborados por um só artista não ultrapassa as seis

unidades, o que terá correlação óbvia com o número limitado de filmes e a escala reduzida da indústria portuguesa de cinema.

Formalmente as características de que se compõe o conjunto de cartazes observados não difere de outras experiências artísticas que ocorreram na Europa, com a ressalva que o caso português demonstra alguma resistência quanto às inovações estéticas sobretudo após a entrada em ditadura.

Consideramos ser essa uma das razões pela qual existem por exemplo duas versões completamente dispares de cartazes para “ A revolução de Maio”, assumindo que a versão de Roberto Araújo respondesse de uma maneira mais directa às ambições estéticas do regime do que a versão de António Soares ainda que ambas tenham de algum modo passado pelo selo da censura. Esta limitação terá forçosamente influenciado o resultado artístico, como influenciou a temática das obras cinematográficas. Ainda assim embora os cartazes observados possam de algum modo agrupar-se por género, não nos é possível aferir-lhes através do nosso estudo um “tipo” genérico integralmente português. O que justifica eventuais semelhanças formais entre peças diferentes, dada a predileção temática, como é visível no caso dos cartazes de dramas de “touros”, ou dos filmes históricos portugueses.

A notar que curiosamente foi possível identificar nos trabalhos do início do século uma forte carga simbólica, em nada inocente, cujo estudo e tradução gráfica apresentam uma dedicação e complexidade bastante elevadas exigindo do observador uma literacia ao nível simbólico capaz de surpreender o mais informado observador contemporâneo, podendo este facto ser distintivo quando comparado com os seus congéneres.

Por fim é crucial evidenciar que e num primeiro momento a investigação se dedicou à recolha, organização e tratamento da matéria a estudar enquadrando-a no seu tempo original e quanto aos autores, urgia estabelecer uma plataforma capaz de possibilitar uma análise detalhada do artefacto cartaz.

Após pesquisa concluiu-se que embora existissem outras “frameworks” nenhuma destas se dedicava à análise de desenho/ilustração e muito menos se mostrava (dada a particularidade do caso) pensada de modo recolher toda a tipologia de informação que procurávamos observar. Foi portanto necessário edificar esta plataforma de observação partindo da gramática e consequente linguagem visual e dos seus componentes individuais, que se concretiza no cartaz através do desenhado/ilustrado no qual se insere necessariamente a informação textual.

8.1 – Perspetivas e futuros

A natureza essencial e elementar do desenho em relação ao que é comunicado, da sua razão de ser, a urgência do seu provir, permite ao observador decifrar anacronicamente (ausente de leis do tempo e espaço) múltiplas realidades de uma mesma história, (dependendo em muito para isso o grau de conhecimento/mundo do observador perante o observado).

Do desenho depende também a construção do futuro, a matéria da legibilidade, da tangência. Os paralelos comunicacionais, as diferenças sociológicas, geracionais e as divisões sociais por exemplo encontram no desenho pontes capazes de reduzir distâncias, eliminar credos, e estabelecer novas dimensões e realidades partindo ora de eixos solitários ora de teorias estabelecidas e consolidadas.

É com esta premissa inicial que nos confrontámos de modo a criar um protótipo capaz de integrar estas dimensões do desenho, relevando a natureza multimodal do cartaz e das suas valências particulares como veículo de comunicação de onde origina com naturalidade o processo combinatório entre a “Gramática Visual” de Kress e Van Leeuwen e os “Operadores da linguagem visual” de Dondis que articulámos com parte do modelo de Helena Barbosa para catalogação do artefacto cartaz. A leitura destas obras permitiu-nos discriminar os diferentes elementos presentes no cartaz de modo a investigá-los quer como um conjunto, quer cada um deles isoladamente.

O trabalho que aqui fica é em si mesmo um protótipo, capaz de ser aprofundado num plano de estudo mais largo e apoiado, cuja validação ocorre através da análise realizada aos cartazes estudados e as conclusões diretas retiradas de cada uma delas. O modelo obtido é orgânico na sua génese permitindo que se detalhe cada um dos pontos declarados até à sua unidade mínima, e ao mesmo tempo linear o suficiente para que através deste se possa com recurso às mais recentes tecnologias de aquisição de imagens estabelecer um protocolo académico de análise auxiliar à investigação/historização e futuro trabalho artístico na área do desenho.

A fechar, sobra-nos a vontade de prosseguir, alargar a escala de estudo, adicionar-lhe ferramentas que possam detalhar ainda mais os resultados de investigação e com isto eliminar na medida do possível o desconhecido da matéria da análise. Sabemos haver ainda muita matéria para observar partindo perspectiva aqui estudada e proposta, consequentemente dela resultará conhecimento que necessita de ser acolhido, tratado, conservado para que o futuro quer do desenho em particular, quer das imagens no seu extenso universo possa tornar-se acessível a todos por igual.

Bibliografia

AFONSO, Graça (2007) “O Archivo Pittoresco e a evolução da Gravura de Madeira em Portugal” ponto 3 p. 5 - Lisboa, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Artigo

ALTMAN, Rick, (2000) - “*Filme Genre*” British Film Institute, 2ªEd. – ISBN 0-85170-718-1

ALVAREGA, Rui Carlos Medeiros, (2014) - “*Alma e destino do povo português, o fado como identidade nacional lusa no limiar do estado novo (1927-1933)*” Tese de Mestrado

de ALMEIDA. Victor Manuel Marinho, (2009) “*Design em Portugal, um tempo e um modo. A institucionalização do design Português entre 1959 e 1974*” Tese de Doutoramento

ANTÓNIO, Lauro, (2010) - “*Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal*” Pág 147, Comunicação e Cultura nº9, Artigo

BAKTHIN, Mikhail, (1997) “*Estética da criação Verbal*”, São Paulo Martins Pontes, ISBN 85-336-0616-8

BAPTISTA, Tiago (2005) “*Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)*”, Ler História, nº 48, Lisboa, pp. 167-184., Artigo

BAPTISTA, Tiago (2009) “*Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português*” CEIS20, Artigo

BARBERO, Jesus, (2003) - “*Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia.*” Rio de Janeiro, Ed. UFRJ ISBN 9789589089507

BARBOSA, Helena (2011) - “*Uma história do design do cartaz português do século XVII ao século XX*”, Universidade de Aveiro – Tese de Doutoramento

BARRET, Terry. (1994) - “*Criticizing Art: Understanding the Contemporary*”. 2ªNd edition - Mountain View, California: Mayfield Publishing Company ISBN 076741165X, 9780767411653

BENJAMIN, Walter, (2002) - "*The arcades project*", EXxhibitions, Advertising, Grandville. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England. ISBN 0-674-04326-x

BERRY, Mary Elizabeth, (2006) - "*Japan in Print*", Berkeley, Calif: University of California Press., ISBN 0-520-23766-8

BURMESTER, A. (1988) - "*Technical Studies of chinese lacquer*", From: "Urushi : Proceedings of the 1985 Urushi Study Group,. ISBN 0-89236-096-9

la CALLE, José M.^a Folgar (2003) - "«*Inés de Castro*». *Doble versión de José Leitão de Barros*" Biblioteca Virtual Universal,

CARMONA, Óscar. (1939) - "*A Mensagem do Chefe de Estado*" Edições SPN.

CASTRO, Maria João, (2014) "Por entre a bruma do cais da Europa: a Lisboa dos estrangeiros na Segunda Guerra Mundial." In *Arte & Discursos: dos factos aos relatos construídos por estrangeiros acerca de Portugal*, 171 - 192. ISBN: 978-989-98998-2-7. Lisboa: FCSH, Artigo

CATE, Phillip Dennis, MURRAY e THOMSON, (2000) - "Prints abound" Editors Office, National Gallery of Art, Washington. ISBN 0-89468-277-6

COHN, Neil, (2007) "*A visual lexicon*" p. 47 – The public journal of Semiotics I, Artigo

COLVIN, M. (2016). - "*Images of Defeat: Early Fado Films and the Estado Novo's Notion of Progress. In Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s*" eISBN: 978-1-78204-668-4

CORRÊA, Emílio Manuel da Silva, (2012) "*Judaísmo e judeus, na legislação portuguesa, da Medievalidade à Contemporaneidade*", Tese de Mestrado em História e Cultura das Religiões

COSTA, Simão Palmeirim e FREITAS, Pedro J. (2015) - "*Almada Negreiros and the Geometric Canon*" - CIEBA, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, e Centro de Estruturas Lineares e Combinatórias, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa

COUTINHO, Anna (2015) - *“O cartaz é uma arma! - Um estudo da produção cartazística do MRPP entre 1974 e 1976”* Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

CUNHA, Carlos M. F., (2012) - *“O Camões do Estado Novo: Receção e Ensino”* Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, Artigo

e CUNHA, Maria João Cardoso, (2008) *"DESENHO E PALAVRA O Desenho através da Infografia na Imprensa Periódica Portuguesa"*, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa
Tese de mestrado

CUNHA, Paulo, (2011) *“A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974)”*
Análise Social, vol. XLVI (198), 139-156“ p. 147, Artigo

da CUNHA, Paulo Manuel Ferreira(2014) *“O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção(1949-1980)”* - tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, Instituto de Investigação Interdisciplinar Universidade de Coimbra

da CUNHA, Paulo Manuel Ferreira (2016)– Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Portuguese Journal of the Moving Image - Aniki vol. 3, n.º: 36-45 | ISSN 2183-1750
doi:10.14591/aniki.v3n1.231, Artigo

CRUZ, José de Matos Cruz, (2000) - *“O Cais do Olhar. O Cais do Olhar - O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda (1980 e 1999)”* Edições Cinemateca ISBN: 9789726191803

DELAMOTTE F. (1863) *“The Book of Ornamental Alphabets Ancient & Medieval”* C. Lockwood&Co Stationers Hall Court London – ISBN 9785882079252

DONDIS, Dondis A. (1997) *“Sintaxe da Linguagem visual”*: tradução Jefferson Luiz Camargo
2ed., ISBN 85-336-0683-8

D. R. VOGEL, G. W. DICKSON, e J. A. LEHMAN (1986), *“Persuasion and the Role of Visual Presentation”*, Artigo

FAGERHOLM, Cecilia, (2009) - *“The use of colour in movie poster design - An analysis of four genres”* Viestintä Digitaalinen viestintä Opinnäytetyö 4.3

FRANÇA, José Augusto et al, (1978) "*Breve História do Cinema Português (1896-1962)*" - Instituto de Cultura Portuguesa Secretaria de Estado da Investigação Científica Ministério da Educação e Investigação Científica – 1º Ed.

FRANÇA, J.-A. (2009) - "*A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961.*" , Lisboa, Livros Horizonte, ISBN: 9789722415835

FREL, Jiří, (1982) "The Getty Bronze" - ISBN 0-89236-039-9

FREEMAN, Judith A. (1984) "*The distorting image : women and advertising, 1900-1960*" - University of Massachusetts Amherst, tese de mestrado

FREEDBERG, David, "(1995) "*Peter Paul Rubens, oil paintings and oil sketches*" Gagosian Gallery, ISBN-10: 0300106262

GARDNER, P. (1905). The Apoxyomenos of Lysippus. The Journal of Hellenic Studies, 25, 234-259. doi:10.2307/624240, Artigo

GUBERN, Roman, (2005) - "*The cinema of Spain and Portugal*" , Wallflower Press, ISBN 1-9047664-44-4

GUIMARÃES, Pedro Maciel (2014) Imagofagia – revista de la asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, São Paulo: Alameda, 236 pp., ISBN 9788579392436, Artigo

ISKIN, Ruth E., (2014) "*The poster: art, advertising, design, and collecting, 1860s–1900s*" University Press of New England, 2014 ISBN 978-1-61168-617-3

ITTEN, Joahnnnes, - "*The elements of color* " (1961) "KUNST DER FARBE" - tradução Ernst Van Hagen; Van Nostrand Reinhold Company ISBN 0-442-24038-4

JACKSON, John, (2009) - "*A Treatise on Wood Engraving, Historical and Practical*", Cambridge University Press, Ed. Original 1839, ISBN 978-1-108-00915-7

JUNQUEIRO, Ana (2013) - "*Cartazes de filmes de Manoel de Oliveira: de Aniki-bóbo a O gebo e a sombra*", ESAD – Escola Superior de Artes e Design

- KLEE, Paul –(1949) On Modern Art – Faber&Faber, Later edition 1966, ISBN: 978-0571066827
- KRESS, Gunther R. (1996) - “*Reading images : the grammar of visual design*”, Gunther Kress and Theo van Leeuwen. – 2nd ed. Psychology Press, ISBN13: 9–78–0–203–61972–8
- KUNDISOVÁ, Júlia, (2015) - “*O Mito Inesiano na cultura portuguesa*”, Filozofická fakulta, Ústav románských jazyků a literatur Portugalský jazyk a literatura, Artigo
- MANNER; Bruce (2013). - “*Film Production Technique: Creating the Accomplished Image.*” Cengage Learning. ISBN 978-1-285-71256-7
- McCAGUE, Hugh, (2009) - “Pythagoreans and Sculptors: The Canon of Polykleitos” Rosicrucian Digest No. 1 p.24, Artigo
- McLUHAN, Marshall, (1964)- “*Understanding Media - The Extentions of Man*”, ISBN 81-14-67535-7
- MITCHELL, W. J. T. ; - “*Introduction Image X Text*” Edited by Ofra Amihay and Lauren Walsh - ISBN (10): 1-4438-3640-0, ISBN (13): 978-1-4438-3640-1
- MURRAY, Julia K., (2007) - “*Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*”, University of Hawaii Press ISBN-13: 9780824830014
- NEVES, Mauro (1998) , Bulletin of the Faculty of Foreign Studies, Sophia University, No.33, Artigo
- OLIVEIRA, Celeste Marina Martins, (2013) “*Symbiosis guarda-roupa para eventos culturais e turísticos*” Setembro, ISCTE Business School, Instituto Universitário de Lisboa, Tese de Mestrado
- OSTERMAN, Mark e ROMER, Grant B. (2007) - “*History and evolution of photography.*” - “*The Concise Focal Encyclopedia of Photography*”, George Eastman House International Museum of Photography and Film, ISBN 1138143677
- PANOFSKY, Erwin, (1955) - “*The life and arts of Albrecht Durer*”, Princeton University Press, ISBN 9782850251245

PEIRCE, C. S. (1999) - trad. José Teixeira Coelho Neto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. "*The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*"

PIMENTEL, Irene Flunser (2013) "*Espiões em Portugal Durante a II Guerra Mundial - Como o nosso país se tornou num ponto de passagem de agentes ingleses e alemães*" ISBN 9789896265069

RAMOS, Igor (2014) - "*100 anos de design no cartaz de cinema português*", Universidade de Aveiro – Dissertação de Mestrado

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva, (2010) - "*O Alquimista de Sínteses: António Ferro e o Cinema Português*", Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Tese de Mestrado em História Contemporânea

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva (2011) O "heróico cinema português": 1930-1950 . História. Revista da FLUP - Porto, IV Série, vol. 1, pp. 209-220, Artigo

RODRÍGUEZ, Manuel Álvarez e CALVO, Laura García, (2012) - "*La concha del peregrino (Pecten jacobaeus), símbolo del Camino de Santiago*", Artigo

ROWLAND, Clara, (2017) Universidade Nova de Lisboa , VIEIRA, ESTELA, Indiana University Bloomington - Journal of Lusophone Studies 2.1 , Artigo

SUNIL Manghani, Arthur Piper and Jon Simons, Great Britain, "*The Cromwell Press l.td, Throwbridge Wiltshire*" ISBN 1-4129-0045-X

SALES, Michelle (2011) "*Em busca do novo cinema em português*", Covilhã, ISBN: 978-989-654-064-7

SAPEGA, Ellen W. (1990) - "*Fernando Pessoa e José de Almada Negreiros : reavaliação de uma amizade estética*" / Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários, [n.º 113/114](#), Jan., p. 169-174., Artigo

SARAPIK, Virve, (2009) - "*Picture, text, and imagetext: Textual polylogy*", Artigo

SARTORI, Andreza, CULIBRK, Dubravko, YAN, Yan, SEBE, Nico, (2015) - *“Who’s Afraid of Itten: Using the Art Theory of Color - Combination to Analyze Emotions in Abstract Paintings”* - (2015) 1DISI, University of Trento, Italy; 2Telecom Italia - SKIL, Trento, Italy 3ADSC, Singapore 4FTS, University of Novi Sad, Serbia, Artigo

SILVA, João David Botelho, (2011) "Caracterização Físico-Química de Sistemas de Molha para Impressão offset - A Influência de aditivos."Cap.1 p.9 "A tecnologia de impressão offset", ISEC , Tese

SOUSA, Vitor, (2014) - *“O equívoco da portugalidade”* Artigo

SWEETMAN, David. (1999) - *“Explosive Acts: Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Félix Fénéon, and the Art and Anarchy of the Fin-de-Siècle”* New York”: Simon & Schuster. ISBN 9780684811796

ULLER-BROCKMANN, Josef -(1981) *“Grid Systems in Graphic Design”* - 11ª ed. ISBN 9783721201451

VIEIRA, Patrícia I., (2010) - *"O Império como fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o Sortilégio Colonial"* Georgetown University, P: Portuguese Cultural Studies 3, Spring ISSN: 1874-6969

WONG, Wucius. (2001) Fundamentos del diseno (Principles of form and design). Segunda parte – El Diseno de una forma, p. 152 - 4ª Edição.Tradução Editorial Gustavo Gilli - ISBN: 84-252-1643-5

WU, Pei-ying, (1997) *"A Critical analysis of theatre posters"* p.5. Tese. Rochester Institute of Technology.

ZHANG, X. et all (2018) - *“Computational Approaches in the Transfer of Aesthetic Values from Paintings”* - ISBN: 978-981-10-3559-3

ZHOU, Howard, HERMANS, Tucker, KARANDIKAR, Asmita V., REHG, James M. (2010) - *“Movie Genre Classification via Scene Categorization”* - , Computational Perception Lab , School of Interactive Computing, Georgia Institute of Technology

“Defining visual rethorics” (2004) - Edited by Charles A. Hill Marguerite Helmers University of Wisconsin Oshkosh ISBN 0-8058-4402-3

“Cinema Português: Um Guia Essencial” (2013)- organização Paulo Cunha; Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP editora, 2013. ISBN 978-85-65025-60-7

Bibliografia Digital

A tribo dos pincéis – Jaime Martins Barata – Desenho de Letras [em linha] <http://tribop.pt/TPd/18/2/3/8> [consultado em 06-06-2018]

A tribo dos pincéis – Jaime Martins Barata – Biografia [em linha] <http://www.tribop.pt/MB/biografia/biografianv.htm> [consultado em 06-06-2018]

A tribo dos pincéis – Jaime Martins Barata – Biografia [em linha] <http://www.tribop.pt/MBd/Biografia%20JPMB> [consultado em 06-06-2018]

Adobe Print Publishing Technical Guides (2014) – *“Typography basics: Typeface Classifications”* [em linha] https://www.infor.uva.es/~descuder/docencia/IG/typeface_classifications.pdf [consultado em 06-06-2018]

American Film Institute – Top 10 Mystery films [em linha] <http://www.afi.com/10top10/category.aspx?cat=5>. [consultado em 06-06-2018]

Arquivos RTP – *“Um dia com Mário Costa”* [em linha] <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-mario-costa/> [consultado em 06-06-2018]

AZEVEDO, Ariana (2014) Jornal da Universidade do Porto *“28 de maio de 1926: O dia em que Portugal entrou no caminho do Estado Novo”* [em linha] <https://jpn.up.pt/2014/05/28/28-de-maio-de-1926-o-dia-em-que-portugal-entrou-no-caminho-do-estado-novo/> [consultado em 06-06-2018]

BEARDSLEY Aubrey, (1894) *“The Art of the Hoarding”* [em linha] <http://www.cypherpress.com/content/beardsley/prose/hoarding.php> [consultado em 06-06-2018]

BERALDI, Henri, (1887) - "*Les Graveurs du XIX Siècle - Guide de L'amateur d'estampes modernes*" tomo VI - Libraire L. Conquet, [em linha] <https://archive.org/details/lesgraveursdu19e01berauoft> [consultado em 06-06-2018]

BOLTON, Theodore, (1951) "The book illustrations of Felix Octavius Carr Darley." Worcester, Mass., American Antiquarian Society, 1952. [em linha] <https://books.google.nl/books?id=Ew1LAQAAIAAJ> [consultado em 06-06-2018]

British Library (2019) "*The Diamond Sutra*" [em linha] http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=1c92bc7e-8acc-49b3-9a27-b5ad8f44230a&type=sd_planar [consultado em 06-06-2018]

BURMESTER, A. (1988) "*Technical Studies of chinese lacquer*", From: "Urushi : Proceedings of the 1985 Urushi Study Group, p.167, Eds. N.S. Brommelle and P. Smith, ISBN 0-89236-096-9, confirmado [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Carved_lacquer [consultado em 06-06-2018]

Cinept – Cinema Português – Universidade da Beira Interior - "Lucros Ilícitos" [em linha] <http://www.cinept.ubi.pt/images/bd/6aef41f567579cc76c741e69031dff5d.jpg> [consultado em 06-06-2018]

Collins English dictionary[em linha] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/illustration> [consultado em 06-06-2018]

COLVIN, Michael (2016) "*Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s*" [em linha] <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt18gzfd4.5> [consultado em 06-06-2018]

Cf. D. R. VOGEL, G. W. DICKSON, and J. A. LEHMAN (1986), "*Persuasion and the Role of Visual Presentation*" Support: The UM/3M Study, [em linha] <http://misrc.umn.edu/workingpapers/fullpapers/1986/8611.pdf> [consultado em 06-06-2018]

Dicionário Priberam [em linha] <https://www.priberam.pt/dlpo/ex-l%C3%ADbris> [consultado em 06-06-2018]

DRE Tretas, Diário da República Electrónico [em linha] <https://dre.tretas.org/dre/101483/lei-2027-de-18-de-fevereiro> [consultado em 06-06-2018] e o documento na íntegra [em linha] <https://dre.pt/application/file/153175> [consultado em 06-06-2018]

Encyclopaedia Britannica (2019) [em linha] <https://www.britannica.com/art/perspective-art> [consultado em 06-06-2018]

Encyclopaedia Britannica – Segunda Guerra Mundial [em linha] <https://www.britannica.com/event/World-War-II> [consultado em 06-06-2018]

Encyclopaedia Britannica – Art Nouveau [em linha] <https://www.britannica.com/art/Art-Nouveau> [consultado em 06-06-2018]

Encyclopaedia Britannica – Paul Gauguin [em linha] <https://www.britannica.com/biography/Paul-Gauguin> [consultado em 06-06-2018]

Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa (2018)- “*Exposição: Manuel Lima, cenografia e desenhos*” [em linha] <https://www.estc.ipl.pt/exposicao-manuel-lima-cenografia-e-desenhos/> [consultado em 06-06-2018]

FREEDMAN, Carl (2014) “*American civilization and its discontents: The persistence of vil in Hitchcock’s Shadow of a doubt.*”[em linha] <http://cfreedman.com/code-5/ShadowDoubt.html> [consultado em 06-06-2018]

Geneall (2000) [em linha] <https://geneall.net/pt/forum/10452/assassinios-de-ines-de-castro/> [consultado em 06-06-2018]

GEORGE, Francisco - (2017) “*Frederico George (1915-1994) – Tio & Homem de Belas Artes*” [em linha] <http://www.dossierdelutas.pt/2017/10/02/frederico-george-1915-1994-tio-homem-de-belas-artes/> [consultado em 06-06-2018]

Hemeroteca Digital da Câmara de Lisboa [em linha] <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> [consultado em 06-06-2018]

Hemeroteca Digital da Câmara Municipal de Lisboa – Revista Animatografo [em linha] <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Animatografo/Animatografo.htm> [consultado em 06-06-2018]

HOLLINGHAM, Richard, (2014), BBC “*V2: The nazi rocket that launched the space age*” [em linha] <http://www.bbc.com/future/story/20140905-the-nazis-space-age-rocket> [consultado em 06-06-2018]

Infopedia.pt – Gervásio Lobato [em linha] [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$gervasio-lobato](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$gervasio-lobato)
[consultado em 06-06-2018]

Internet Movies Firearm Database - The Luger P08 [em linha] <http://www.imfdb.org/wiki/Luger>
[consultado em 06-06-2018]

Internet Movies Firearm Database - M1911 pistol series [em linha]
<http://www.imfdb.org/wiki/M1911#M191> [consultado em 06-06-2018]

Instituto Camões –(2003) Esfera Armilar [em linha] <http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/d42.html>
[consultado em 06-06-2018]

Instituto Camões, Cinema Português (2007) [em linha]
<http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro004.html> - [consultado em 06-06-2018]

Instituto Camões, Cinema Português (2007) Invicta Film [em linha] <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/factos/fac003.html> [consultado em 06-06-2018]

IVASIÉ-KOS, Marina e MIKEC, Luka, (2014) “*Movie posters classification into genres based on low-level features*” <https://www.researchgate.net/publication/271472129> [consultados em 06-06-2018]

IVASIÉ-KOS, Marina e IPSIC, Ivo, (2015) “*Automatic Movie Posters Classification into Genres*” [em linha] <https://www.researchgate.net/publication/282196711> [consultado em 06-06-2018]

Knots [em linha] http://knots3d.com/knots/pt_pt/76/n%C3%B3-encapeladura - [consultado em 06-06-2018]

LATTO, Richard (1996) “*Turning the other Cheek: Profile direction in self-portraiture*” Empirical Studies of the Arts – Journal of the International Association of Empirical Aesthetics [em linha] <http://pcwww.liv.ac.uk/~latto/articles/latto%201996.pdf> [consultado em 06-06-2018]

MARINETTI, Filippo Tommaso (1909) “*Manifesto Futurista*” [em linha]
<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf> [consultado em 06-06-2018]

- MARSDEN, Victor E. (1921) [em linha] <https://archive.org/details/ProtocolsOfTheEldersOfZion> [consultado em 06-06-2018]
- Medium - The Luger P08 [em linha] <https://medium.com/war-is-boring/the-nazis-handgun-7d2eaba39994> [consultado em 06-06-2018]
- McLUHAN, Marshall, (1964) - “*Understanding Media - The Extentions of Man*”, Capítulo 6 – “*Media as translators*” p.62. 81-14-67535-7 [em linha] http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf [consultado em 06-06-2018]
- McNALLY, Mark, (2014) “*The marketing techniques of William Hogarth (1697-1764), artist and engraver.*” *Department of History, Durham University* [em linha] http://etheses.dur.ac.uk/10628/1/Proofreadthesis2014FinalDraftDarryl_blackouts.pdf?DDD17+ [consultado em 06-06-2018]
- Modernismo - Arquivo Virtual da Geração de Orpheu [em linha] www.modernismo.pt [consultado em 06-06-2018]
- MOURON, Henri, AM.CASANDRE. (1984), Translated by Schirmer / Mosel Production [em linha] <https://www.cassandre.fr/note-biographique-cassandre> [consultado em 06-06-2018]
- MOURON, Henri, AM.CASANDRE. (1984), Translated by Schirmer / Mosel Production [em linha] <https://www.cassandre-france.com/chapter-2> [consultado em 06-06-2018]
- Museu Calouste Gulbenkian – Colecção Moderna – José de Almada Negreiros (2018) [em linha] <https://gulbenkian.pt/museu/artist/jose-de-almada-negreiros/> [consultado em 06-06-2018]
- Musée d’Orsay (2018)– “*Gustave Doré (1832-1883) Master of Imagination*” [em linha] http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/extramural/exhibitions-more/page/3/article/gustave-dore-37172.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=1388&cHash=918af0058d [consultado em 06-06-2018]
- Observador, CIPRIANO, Rita e AMARAL, Hugo (2018) – António Soares [em linha] <https://observador.pt/especiais/antonio-soares-o-modernista-dos-palcos-que-almada-eclipsou> [consultado em 06-06-2018]
- RATO, Paulo Pires, (2004) - “*Direitos Crianças e Circo*”, [em linha] (<http://pt.scribd.com/doc/9345487/Direitos-Criancas-e-Circo>) [consultado em 06-06-2018]

Rádio Televisão Portuguesa – Anatomia do Crime - Maria Alves [em linha]
<http://media.rtp.pt/anatomiadocrime/artigos/maria-alves-e-o-reporter-que-sabia-demais/>
[consultado em 06-06-2018]

Rádio Televisão Portuguesa - “Cottinelli Telmo - Uma Vida Interrompida” [em linha]
<https://www.rtp.pt/programa/tv/p30986/e3> [consultado em 06-06-2018]

RASPE, Rodulf Erich (1867) *"Les Aventures du Baron de Munchausen"-Furne, ·1862. ln-4. avec 162 dessins. Gravure de Pannemaker, Joliet, Tri chon, Boetzel, Maurand, Jahyer, Sargent, etc.* [em linha] <https://archive.org/details/adventuresBaron00Dore> [consultado em 06-06-2018]

SANTOS, Rogério (2011) “O cinema português na televisão pública” [em linha] <https://industrias-culturais.hypotheses.org/18807> [consultado em 06-06-2018]

SARAPIK, Virve, (2009) - “Picture, text, and imagetext: Textual polylogy” investigadora no Estonian Literary Museum and Estonian Academy of Arts, [em linha]
https://www.researchgate.net/publication/249934699_Picture_text_and_imagetext_Textual_polylogy [consultado em 06-06-2018]

SARAPIK, Virve,(2009) “Picture, text, and image text: Textual polylogy” Estonian Literary Museum and Estonian Academy of Arts. [em linha]
https://www.researchgate.net/publication/249934699_Picture_text_and_imagetext_Textual_polylogy [consultado em 06-06-2018]

SARTORI, Andreza, CULIBRK, Dubravko, YAN, Yan, SEBE, Nico, (2015) - “Who’s Afraid of Itten: Using the Art Theory of Color - Combination to Analyze Emotions in Abstract Paintings” - (2015) 1DISI, University of Trento, Italy; 2Telecom Italia - SKIL, Trento, Italy 3ADSC, Singapore 4FTS, University of Novi Sad, Serbia, artigo. [em linha]
<http://vintage.winklerbros.net/Publications/acmmm2015art.pdf> [consultado em 06-06-2018]

SENEFELDER, Alois, (1911) "The Invention of Lithography by Alois Senefelder", Trad. MULLER, J.W. Disponível [em linha] <http://www.gutenberg.org/ebooks/40924> [consultado em 06-06-2018]

Smashing Magazine - (2010) “The Legacy Of Polish Posters” [em linha]
<https://www.smashingmagazine.com/2010/01/the-legacy-of-polish-poster-design/> [consultado em 06-06-2018]

The Getty Research Institute, Editado por Baca, Murtha e Harpring, Patricia, (2009) [em linha] http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/introduction.html [consultado em 06-06-2018]

The J. Paul Getty Museum (2006) “*Rubens and His Printmakers*” [em linha] http://www.getty.edu/art/exhibitions/rubens_printmakers/ [consultado em 06-06-2018]

THOMSON, David Croal, (1882) “*The life and works of Thomas Bewick*” [em linha] https://archive.org/details/lifeworksofthoma00thom_0 [consultado em 06-06-2018]

TRAFTON, Anne, (2014) “*In the blink of an eye*” [em linha] <http://news.mit.edu/2014/in-the-blink-of-an-eye-0116> [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Tazan [em linha] <https://en.wikipedia.org/wiki/Tarzan> [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Punch Magazine [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Punch_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Punch_(magazine)) [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Cruz da Ordem de Cristo [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Cruz_da_Ordem_de_Cristo [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Match Cut [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Match_cut [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Hercule Poirot [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Hercule_Poirot [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Flashback Narrative[em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback_\(narrative\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flashback_(narrative)) [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Film Noir[em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Film_noir [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Timeline of the WWII[em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_World_War_II_\(1942\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_World_War_II_(1942)) [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Filme “Dick Tracy” [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Dick_Tracy [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – José Malhoa [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Malhoa [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia - Sub Rosa[em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Sub_rosa [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Artichoke [em linha] <https://en.wikipedia.org/wiki/Artichoke> [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Homem Vitruviano [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia - Scrimshaw[em linha] <https://pt.wikipedia.org/wiki/Scrimshaw> [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia, Revolução de 28 de Maio de 1926 [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_de_28_de_Maio_de_1926 - [consultado em 06-06-2018]

Wikimedia Commons [em linha]
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:European_Output_of_Printed_Books_ca._1450%E2%80%931800.png
[consultado em 06-06-2018]

Wikipedia [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_British_newspapers#cite_note-11 [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Filme “O Golem” [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Golem_\(1915_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Golem_(1915_film))
[consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – O Fado [em linha] https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Fado [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Filme “Gone with the wind” [em linha]
[https://en.wikipedia.org/wiki/Gone_with_the_Wind_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gone_with_the_Wind_(film)) [consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Filme “The Iron Horse” [em linha] [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Iron_Horse_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Iron_Horse_(film))
[consultado em 06-06-2018]

Wikipedia – Lista de Westerns [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Western_films_of_the_1930s
[consultado em 06-06-2018]

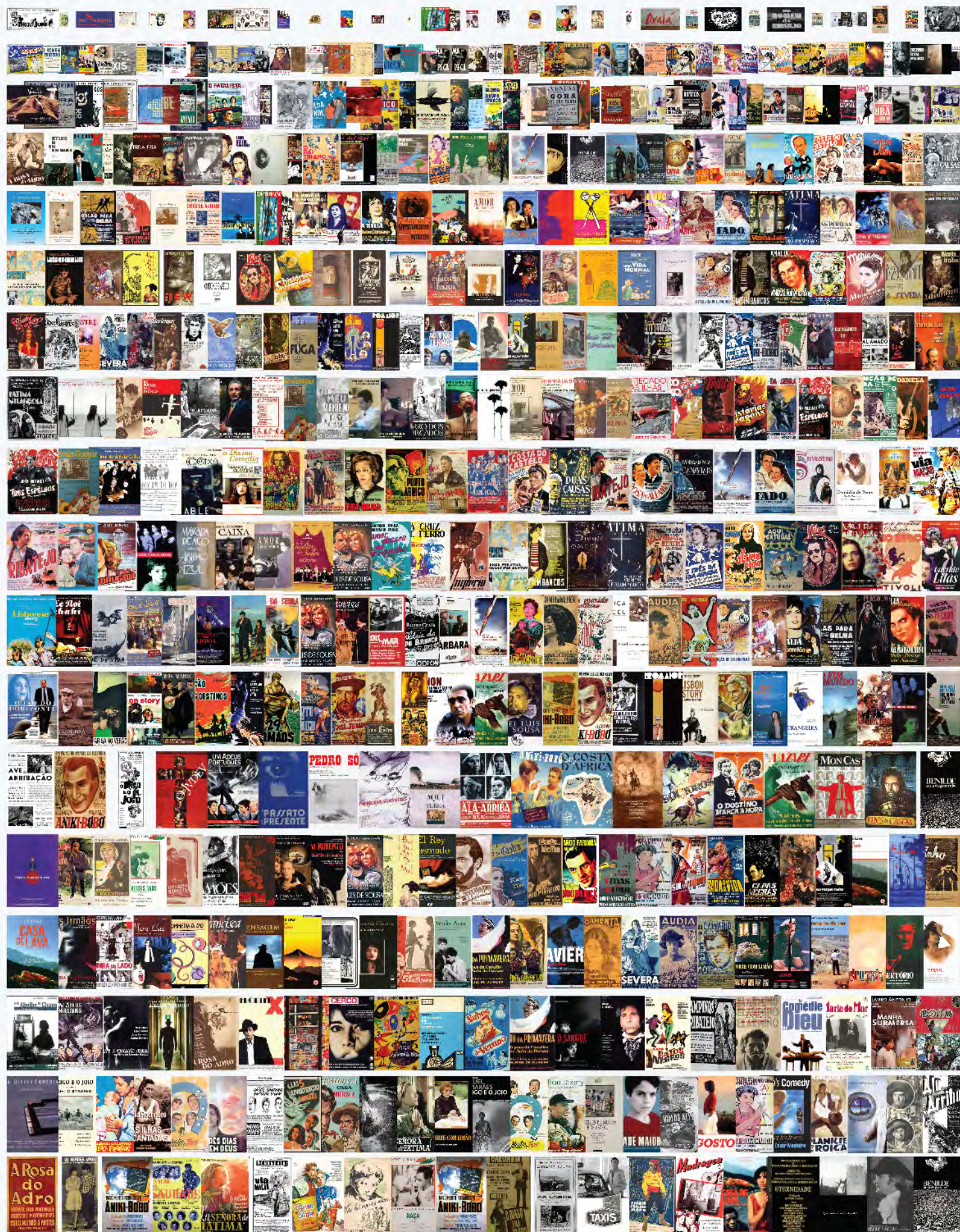
Wikipedia – René Clair [em linha] https://en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Clair#1924%E2%80%931934
[consultado em 06-06-2018]

WU, Pei-ying, (1997) - "*A Critical analysis of theatre posters*" p.5. Tese. Rochester Institute of Technology. [em linha] <http://scholarworks.rit.edu/theses> [consultado em 06-06-2018]

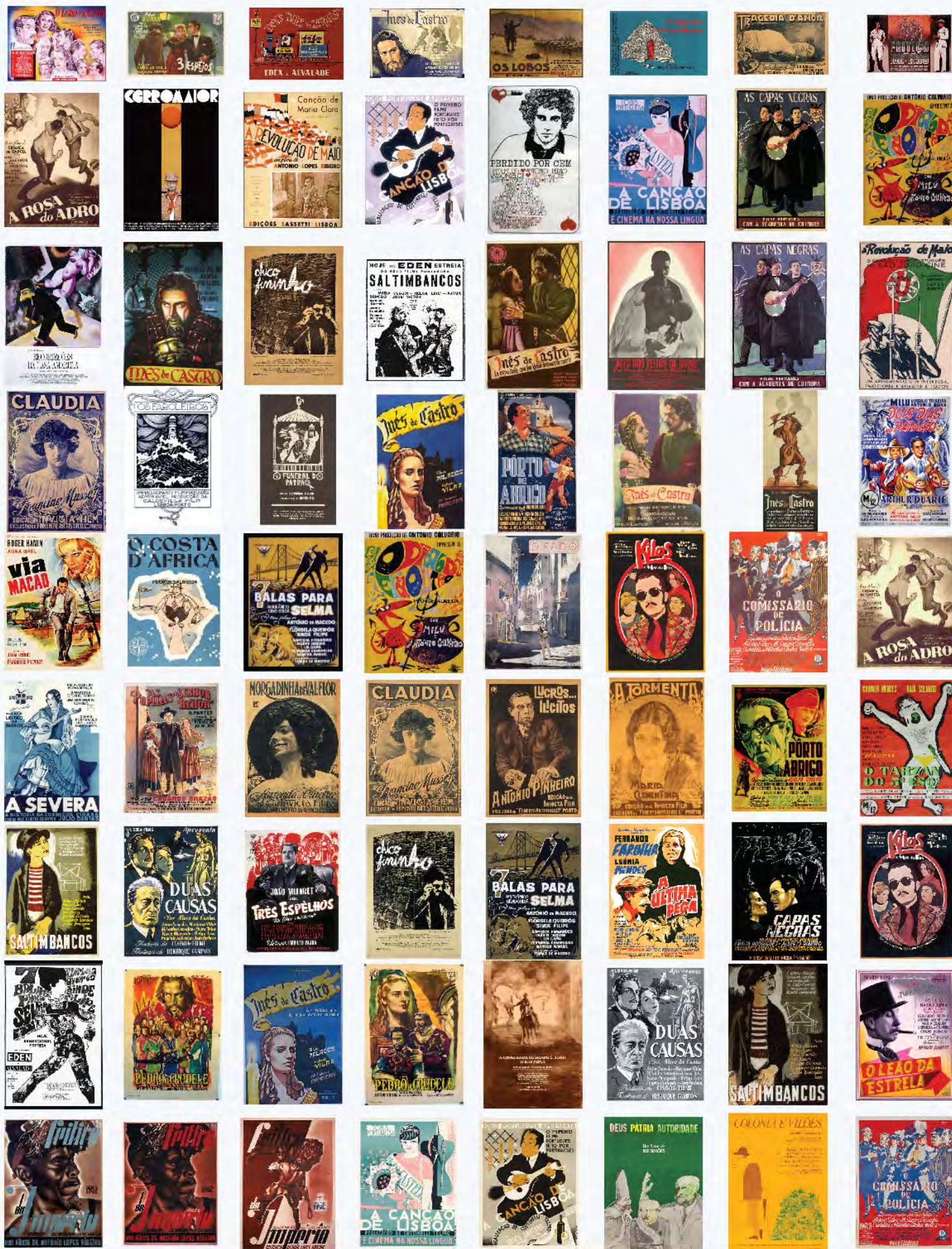
YARRELL, William, (1885) "*A history of british birds*" disponível [em linha]
<https://archive.org/details/historyofbritish01bewi> [consultado em 06-06-2018]

ZHOU, Howard et all -(2010) "*Movie Genre Classification via Scene Categorization*" - ,
Computational Perception Lab , School of Interactive Computing, Georgia Institute of Technology,
[em linha]
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.227.9280&rep=rep1&type=pdf> [consultado em 06-06-2018]

ANEXO A



Conjunto total de obras recolhidas - cartazes do cinema português,
sem qualquer tipo de diferenciação.



Conjunto exemplificativo dos cartazes recolhidos definidos como sendo compostos através de desenho/ilustração.

Drama



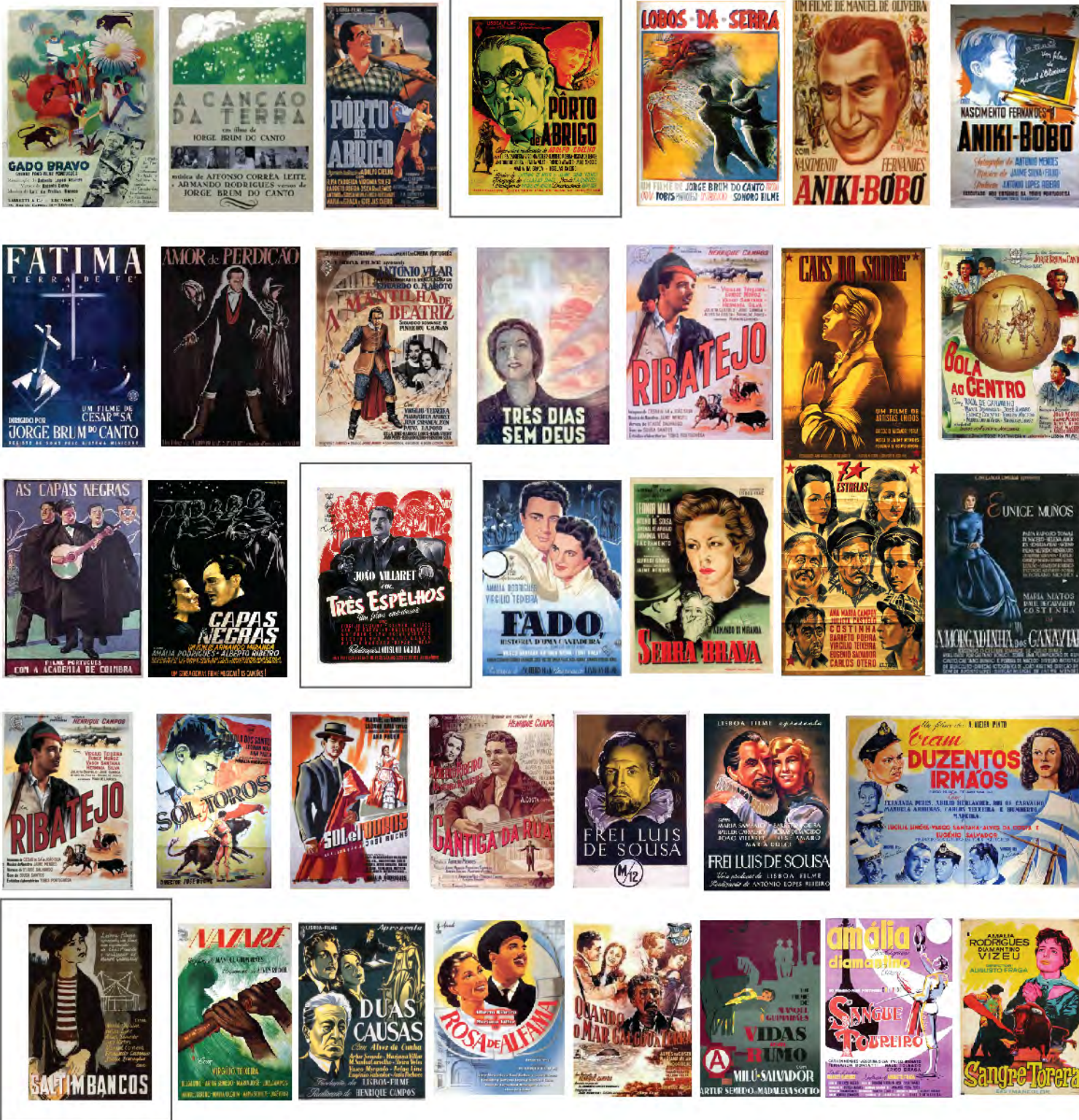
Comédia

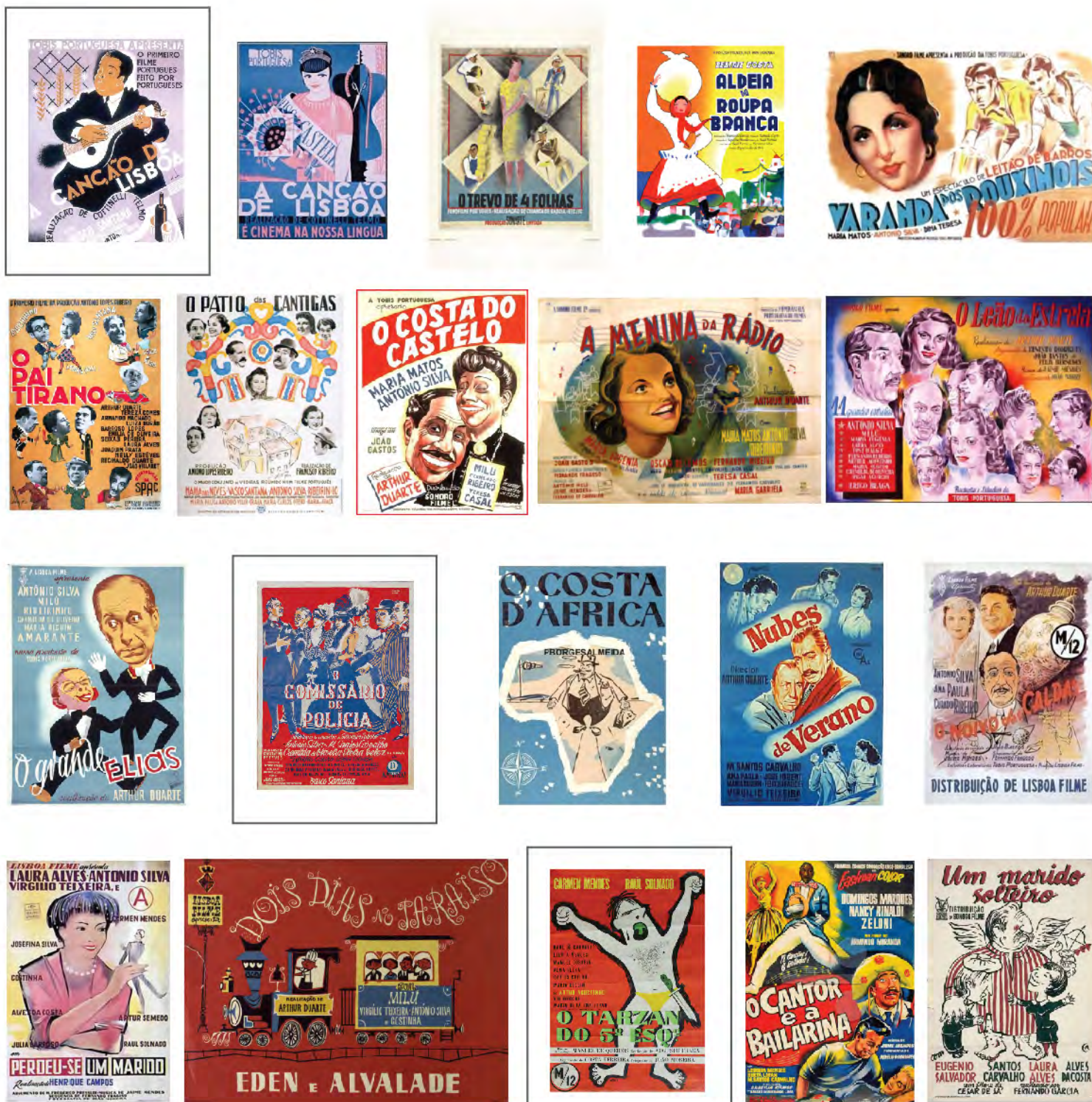


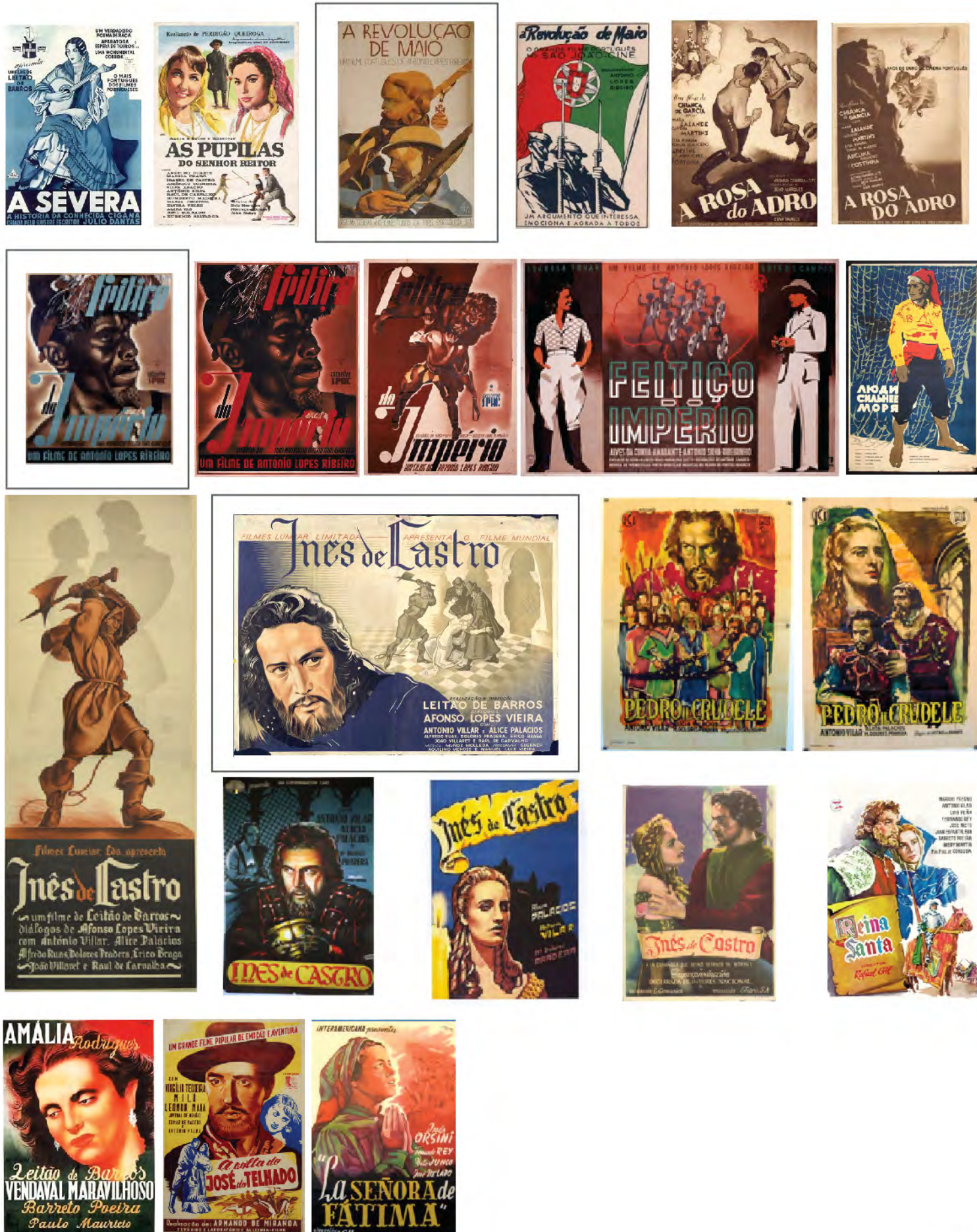
Histórico

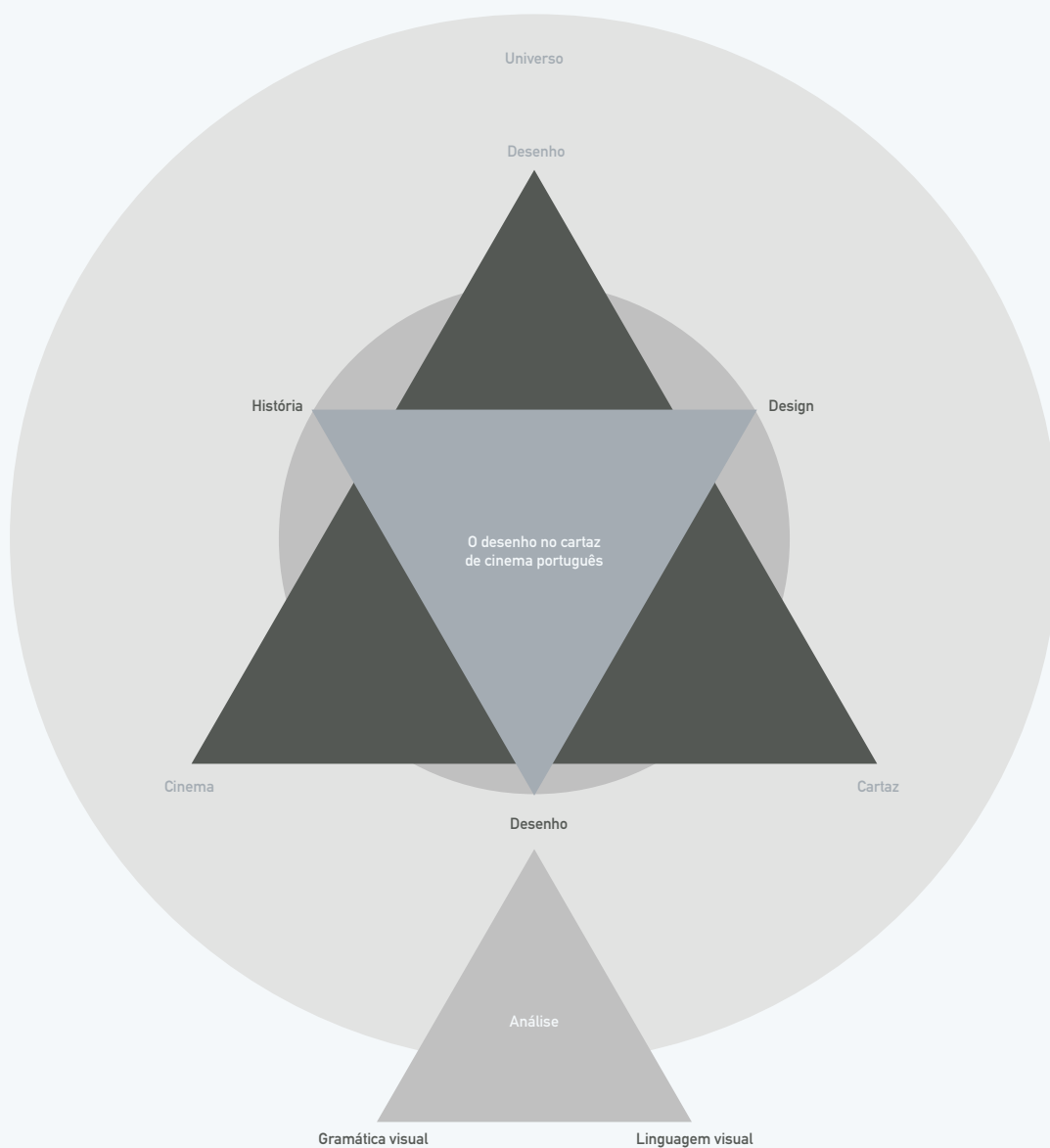


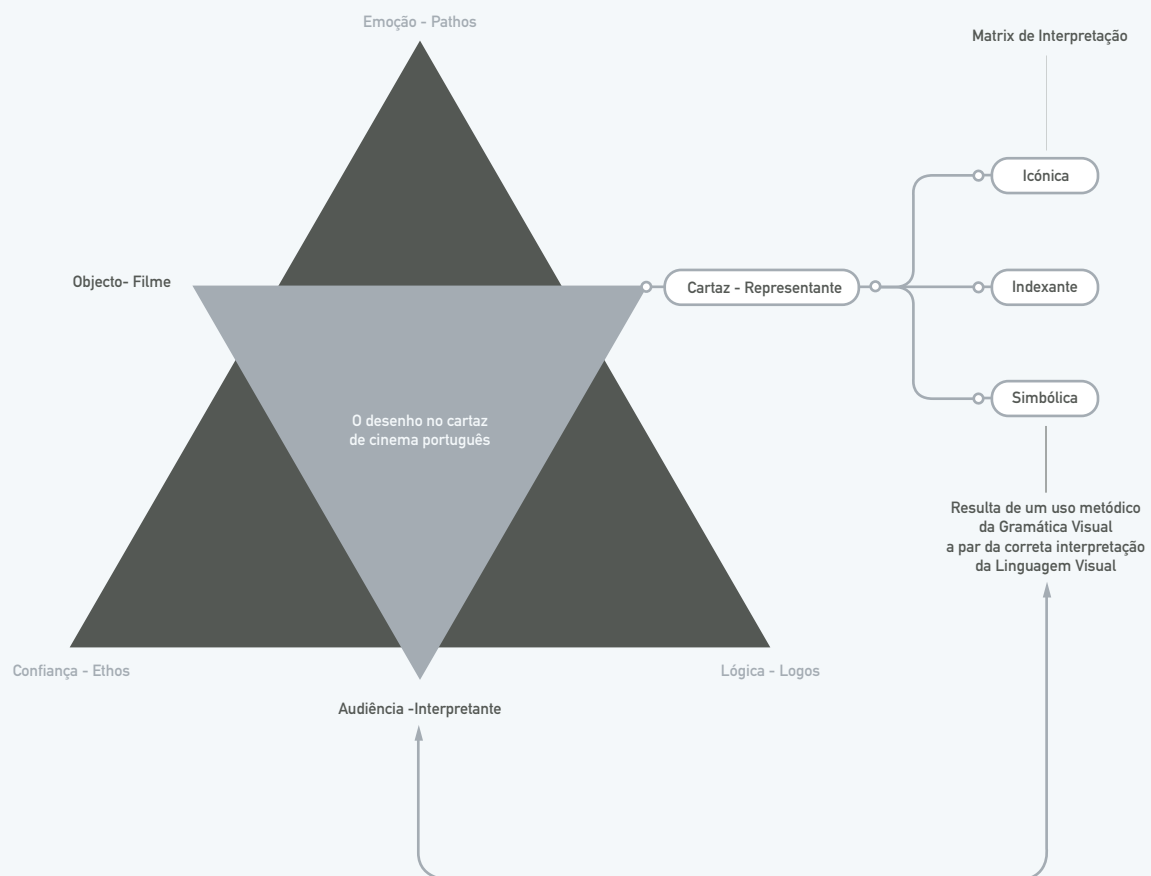
Drama

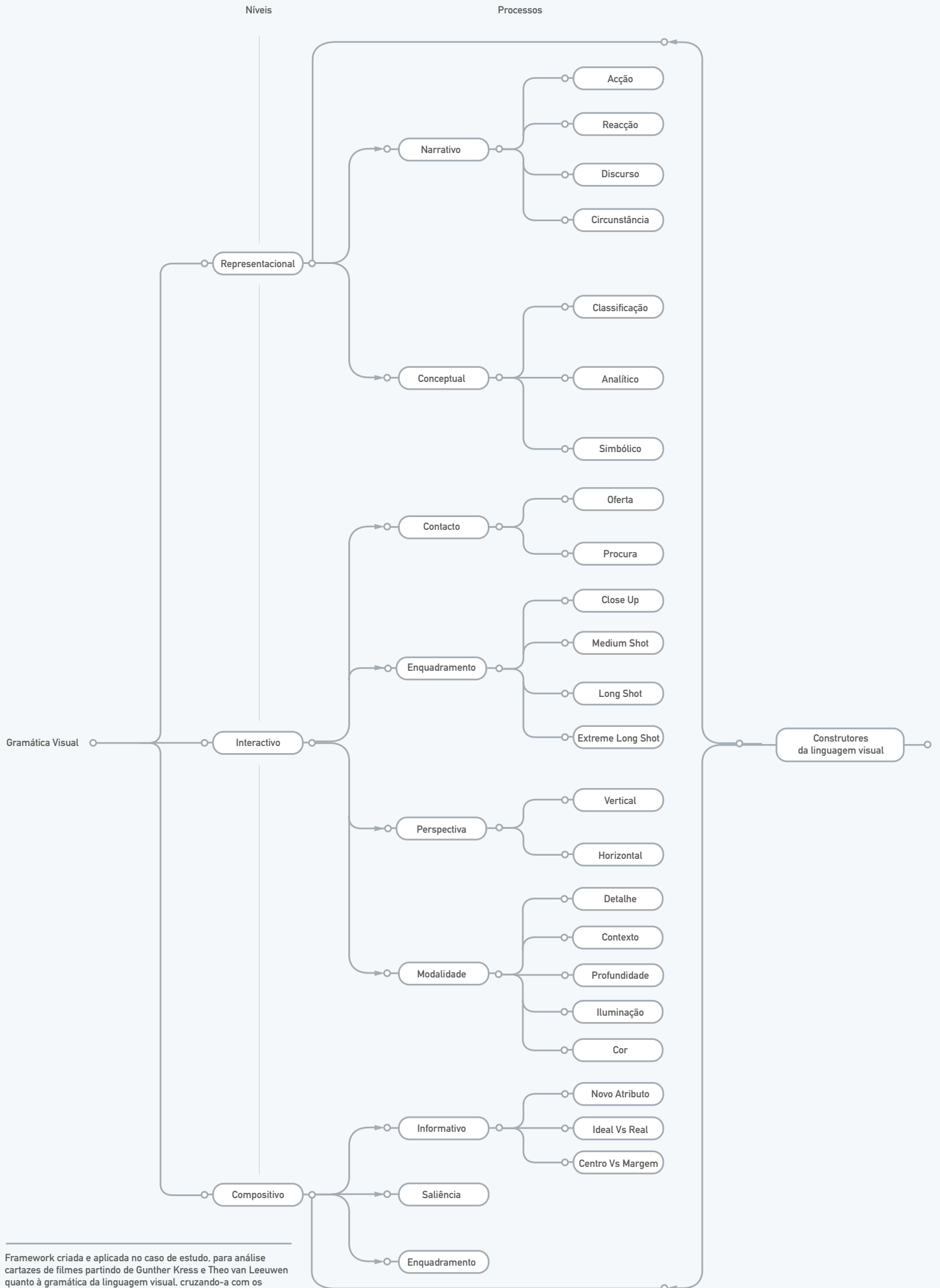


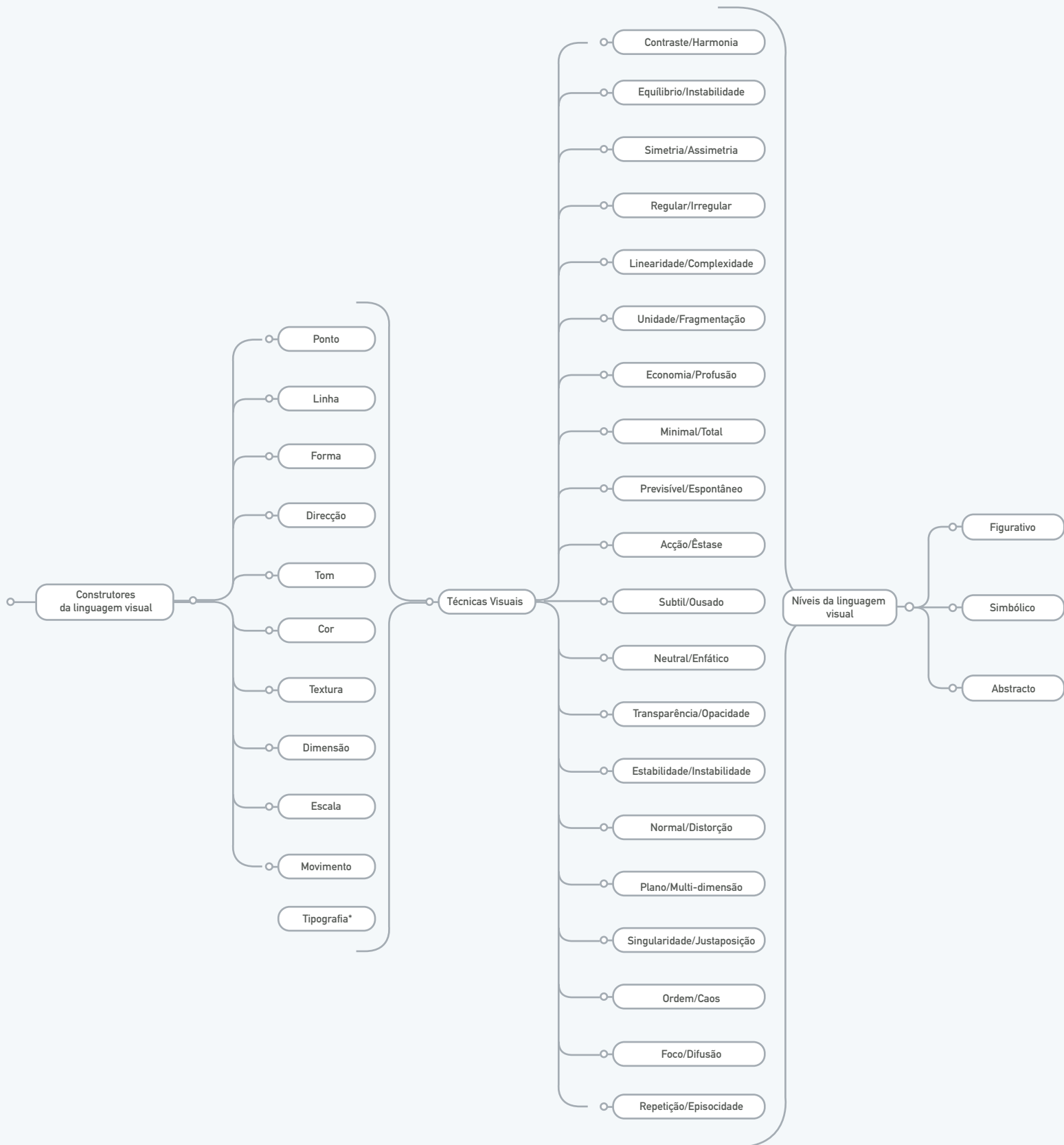








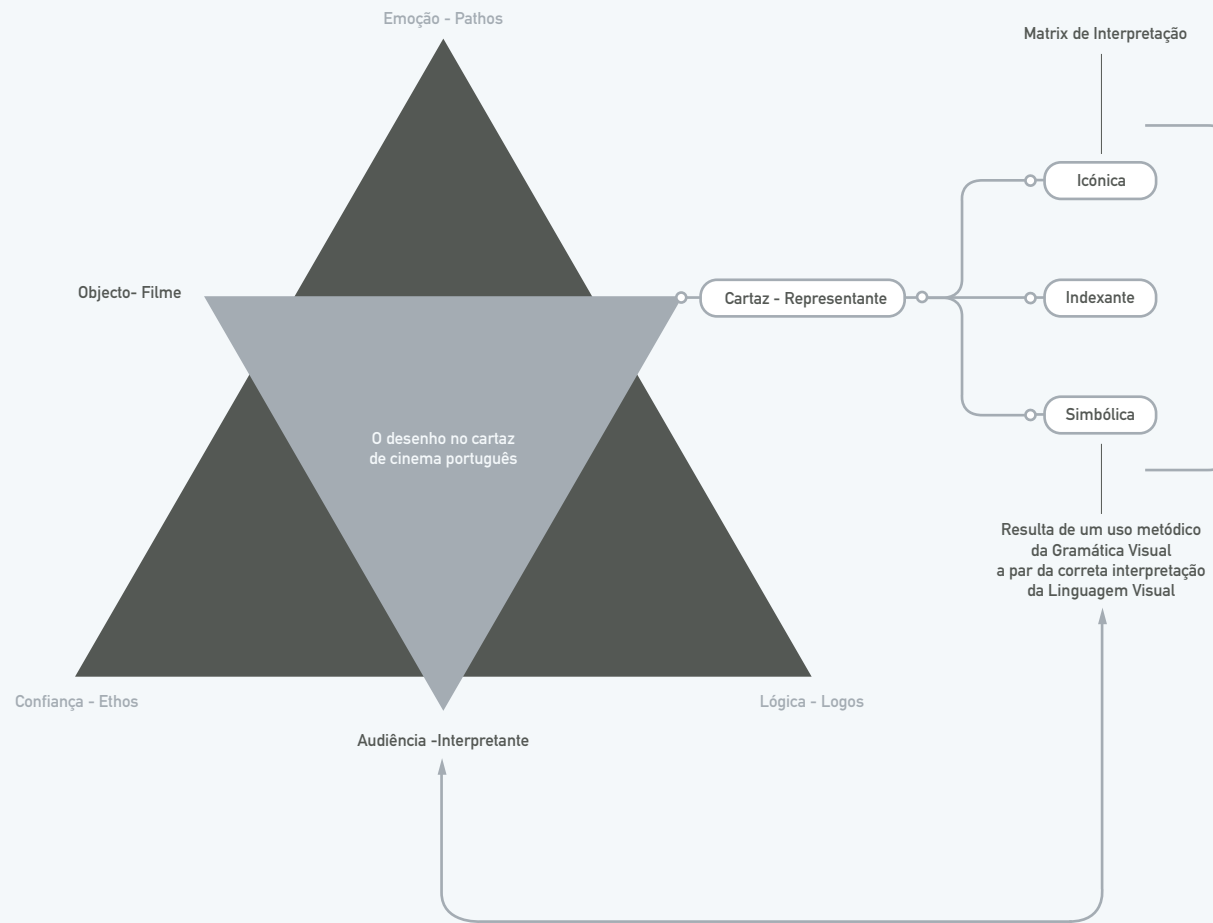




Definição do território de estudo central ao tema e seus componentes.



Localização do cartaz de cinema quanto aos agentes de contágio e operadores racionais/emocionais.



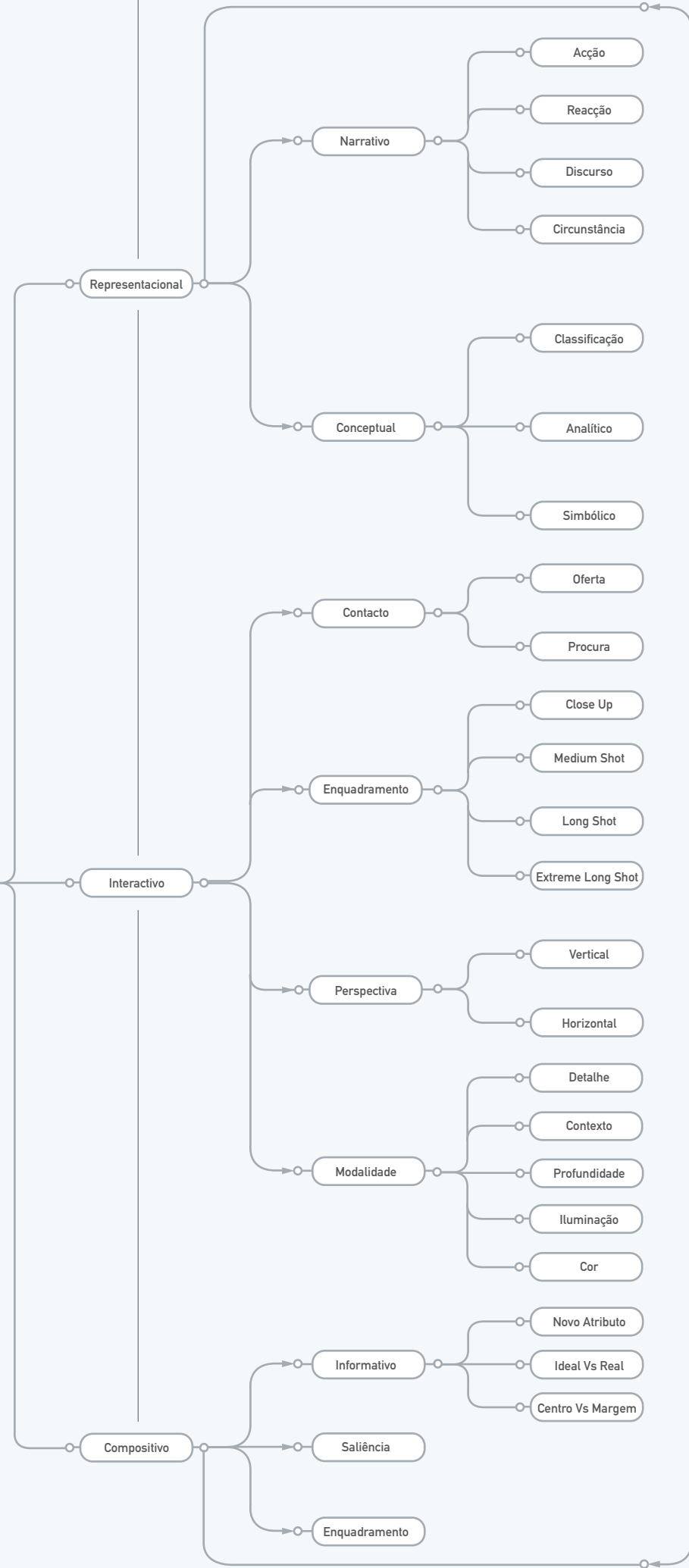
Matrix de Interpretação

- Ícónica
- Indexante
- Simbólica

Resulta de um uso metódico da Gramática Visual a par da correta interpretação da Linguagem Visual

Níveis

Processos



Construtores da linguagem visual

- Ponto
- Linha
- Forma
- Direcção
- Tom
- Cor
- Textura
- Dimensão
- Escala
- Movimento
- Tipografia*

Técnicas Visuais

- Contraste/Harmonia
- Equilíbrio/Instabilidade
- Simetria/Assimetria
- Regular/Irregular
- Linearidade/Complexidade
- Unidade/Fragmentação
- Economia/Profusão
- Minimal/Total
- Previsível/Espontâneo
- Acção/Éstase
- Subtil/Usado
- Neutral/Enfático
- Transparência/Opacidade
- Estabilidade/Instabilidade
- Normal/Distorção
- Plano/Multi-dimensão
- Singularidade/Justaposição
- Ordem/Caos
- Foco/Difusão
- Repetição/Episodicidade

Níveis da linguagem visual

- Figurative
- Simbólico
- Abstracto

Framework criada e aplicada no caso de estudo, para análise cartazes de filmes partindo de Günther Kress e Theo van Leeuwen quanto à gramática da linguagem visual, cruzando-a com os elementos construtores conforme propostos por Dondis, Dondis A. é possível observar como se complementam resultando numa investigação detalhada sobre o objecto.

ANEXO B

Fichas dos cartazes analisados

Filme: “Os Faroleiros”

Título Alternativo – *O Faroleiro da Torre do Bugio*

Ano: 1922

Realização: Maurice Mariaud

Tipo de recolha: Em linha - <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2702/Os+Faroleiros> -

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Homens – Soldados – Formação – Esfera Armilar -

A_2 – Texto :

Quadrante superior alinhado ao centro da página
OS FAROLEIROS

Quadrante Inferior alinhado ao centro em espinha
IMPRESSIONANTE FILM PORTUGUÊS
ADMIRAVEL PRODUÇÃO DA CALDEVILLA FILM
LISBOA – PORTO

B - Identificação – Não aplicável

B_1 – Não aplicável

B_2 – Sem data

B_3 – Desconhecido

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor - presume-se ser na gráfica de Raul de Caldevilla - Porto

B_6 – Edição -

B_7 – Notas -

C – Classificação

C_1 Categoria – Cinema Mudo

C_2 Sub-Categoria – Drama - Histórico

D – Descrição física - sempre que os dados forem conhecidos -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – Desconhecida

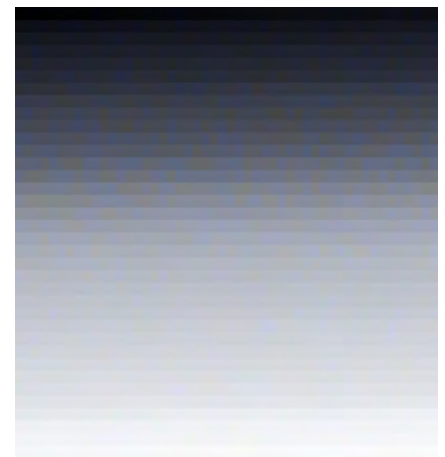
D_4 Tecnologia de impressão – Desconhecida - presume-se ser Litografia,

D_5 Cores de impressão – 1 cor - não identificada

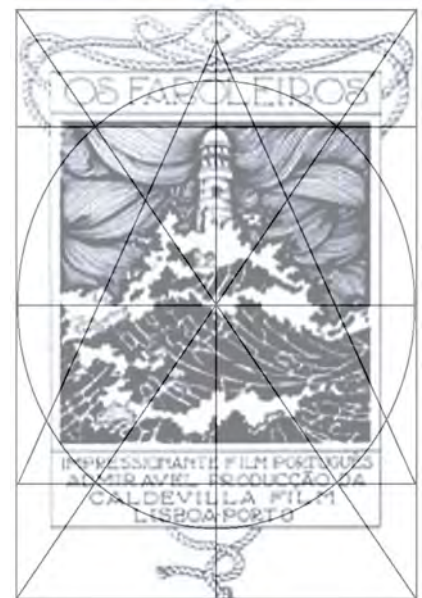
D_6 Tiragem - Desconhecida

D_7 Marca de Água – Não aplicável

Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “Claudia”

Título Alternativo – *Mademoiselle Cendrillon*

Ano: 1923

Realização: Georges Pallu

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Francine Mussey – Retrato – Rosa – Alcachofra - Margarida

A_2 – Texto :

Quadrante superior alinhado ao centro da página ocupando o total da página
CLAUDIA

Quadrante Inferior alinhado ao centro em espinha e bloco

FRANCINE MUSSEY

Selo – E.T.P.

EDIÇÃO DA INVICTA FILM

EXCLUSIVO DE FOMENTO ARTISTICO, Lda.,,PORTO

Assina na margem direita – GRÁFICA DO BOLHÃO PORTO

B - Identificação –

B_1 – NO: 7645 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano – 1923

B_3 – Autoria – Empresa Técnica de Publicidade - Desconhecido

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Gráfica do Bolhão – Porto

B_6 – Fomento Artístico

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Mudo

C_2 Sub-Categoria – Drama - Histórico

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – 90x135 cm

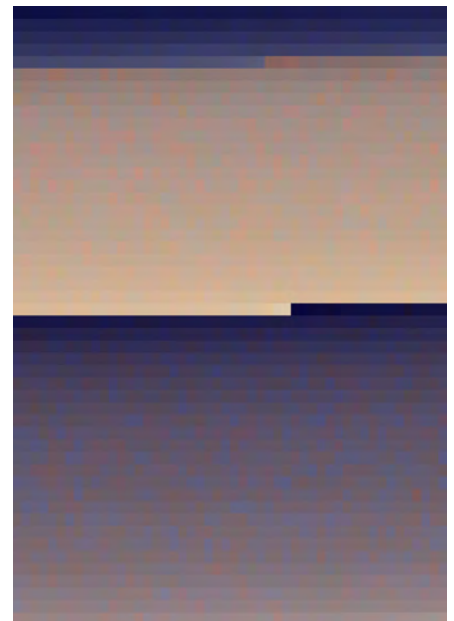
D_4 Tecnologia de impressão – Desconhecida - presume-se ser Litografia,

D_5 Cores de impressão – 1 cor - não identificada

D_6 Tiragem - Desconhecida

D_7 Marcas de Registo – E.T.P.

Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “Lucros...Ilícitos”
Título Alternativo – *Gold & C^a*

Ano: 1923

Realização: Georges Pallu

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

António Pinheiro – Homem – Papel-Moeda – Jóias

A_2 – Texto :

Quadrante superior direito

LUCROS...

ILICITOS

Quadrante superior esquerdo

Selo – E.T.P.

Quadrante Inferior em diagonal ascendente

ANTÓNIO PINHEIRO

EDIÇÃO DA INVICTA FILM

EXCLUSIVO DE “FOMENTO ARTISTICO, Lda”. PORTO

Assina na margem direita – GRÁFICA DO BOLHÃO - PORTO

B - Identificação –

B_1 – NO: 7644 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano – 1923

B_3 – Autoria – Empresa Técnica de Publicidade - Desconhecido

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Gráfica do Bolhão – Porto

B_6 – Fomento Artístico

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Mudo

C_2 Sub-Categoria – Comédia - Drama

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

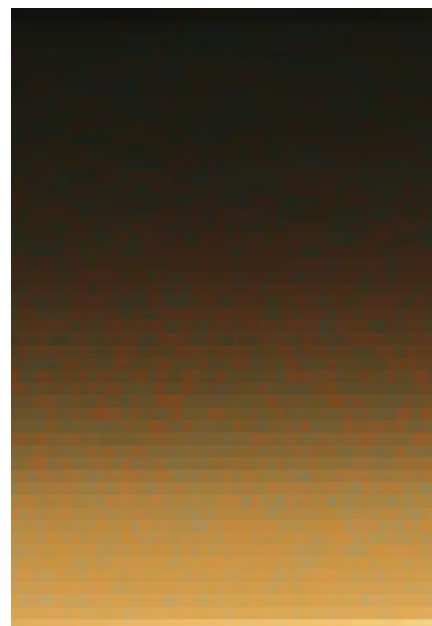
D_3 Dimensão – 90x135 cm

D_4 Tecnologia de impressão – Desconhecida - presume-se ser Litografia,

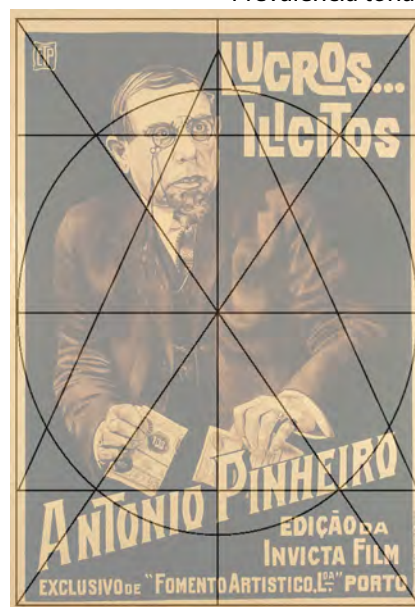
D_5 Cores de impressão – 1 cor - não identificada

D_6 Tiragem - Desconhecida

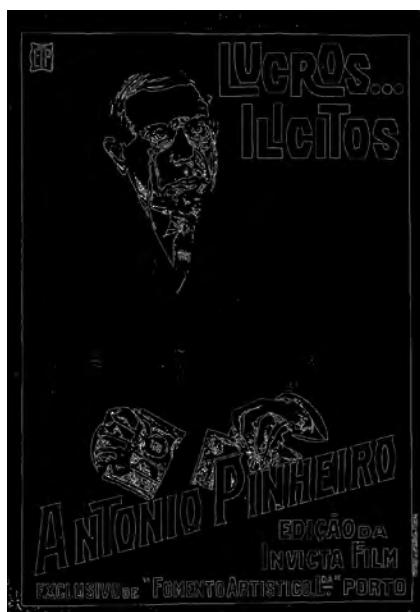
D_7 Marcas de Registo – E.T.P.



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “Os Lobos”

Ano: 1923

Realização: Rino Lupo

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Homem – Ovelhas – Morte – Montes -

A_2 – Texto :

Quadrante inferior à esquerda ocupando $\frac{2}{3}$ do comprimento da imagem

OS LOBOS

Por baixo centrado no conjunto “OS LOBOS” entre o primeiro S e o último O

MISE-ÈN-SCENE: RINO LUPO

Quadrante Inferior direito alinhado ao centro em espinha e bloco ocupando o restante $\frac{1}{3}$

TRAGEDIA RUSTICA

EM 8 PARTES. ADAPTAÇÃO

DA PEÇA DE

FRANCISCO LAGE E

E JOÃO CORRÊA D 'OLIVEIRA

IBERIA FILM Lda.

PORTO

Assina na margem inferior ao centro – CALDEVILLA GRAFICA PORTO

B - Identificação –

B_1 – NO: 31179 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano – 1923

B_3 – Autoria – Empresa Técnica de Publicidade - Desconhecido

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Caldevilla Gráfica – Porto

B_6 – Fomento Artístico

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Mudo

C_2 Sub-Categoria – Drama

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Horizontal

D_3 Dimensão – 135x90 cm

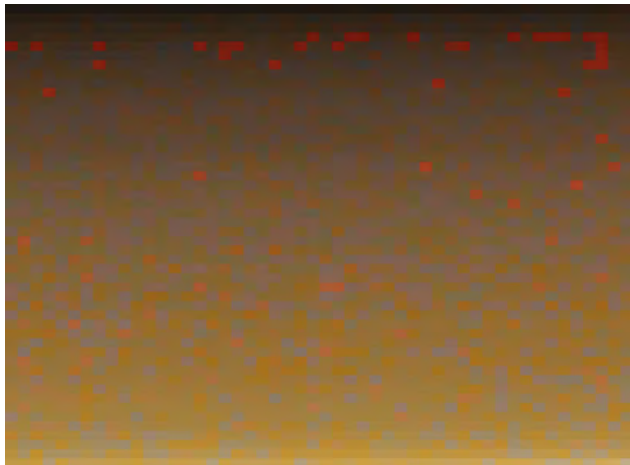
D_4 Tecnologia de impressão – Desconhecida - presume-se ser Litografia,

D_5 Cores de impressão – 1 cor - não identificada

D_6 Tiragem – Desconhecida

D_7 Marcas de Registo – E.T.P.

Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “O Fado”

Ano: 1923

Realização: Maurice Mariaud

Tipo de recolha: Em linha https://cdnimages01.azureedge.net/renascenca/1923_o_fado_cart8641073b.jpg

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais”

Cidade – Rua - Mulher – Homem – Fadista

A_2 – Texto :

Quadrante superior direito alinhado à margem direita da página
O FADO

Quadrante Inferior direito assinatura de autor

Augusto Pina

Selo – EMPREZA

DE FILMS D’ARTE

PORTU-

GUE-

ZA

LISBOA - PORTO

B - Identificação –

B_1 – Desconhecido

B_2 – Ano – 1923

B_3 – Autoria – Pina, Augusto

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Desconhecido

B_6 – Desconhecido

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Mudo

C_2 Sub-Categoria – Drama - Histórico

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – 90x135 cm

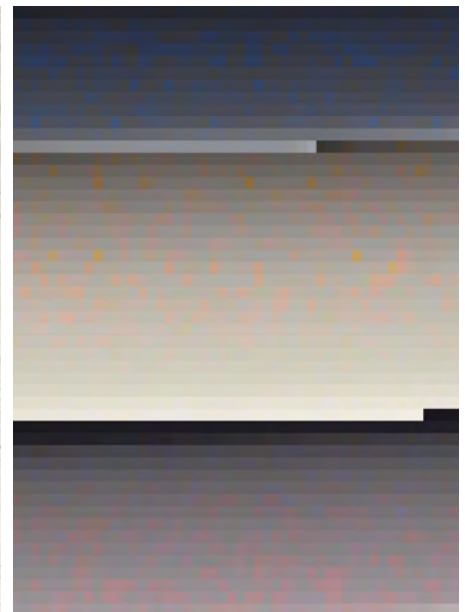
D_4 Tecnologia de impressão – Desconhecida - presume-se ser Litografia,

D_5 Cores de impressão – 4

D_6 Tiragem - Desconhecida

D_7 Marcas de Registo – Empresa de Films d’Arte Portuguesa – Lisboa - Porto

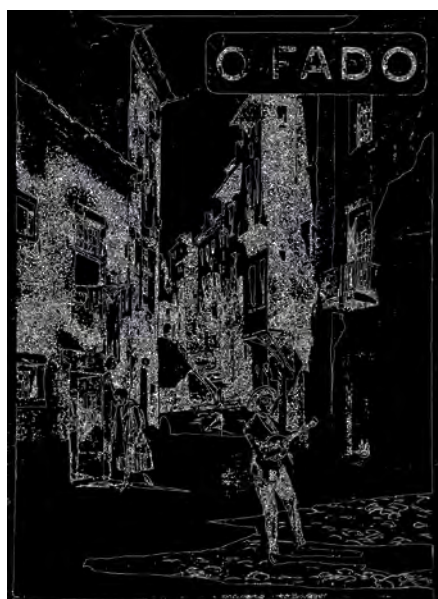
Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “As Pupilas do Senhor Reitor”

Ano: 1924

Realização: Maurice Mariaud

Tipo de recolha: Em Linha : http://images-cdn.impresa.pt/visao/2018-01-22-1923-_-As-Pupilas-do-Senhor-Reitor-_-cartaz-ETP.jpg/original/mw-1240

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais”

Homem – Mulheres – Padre – Minhotas - Flores

A_2 – Texto :

Quadrante superior alinhado ao centro ocupando a largura da página

“AS PUPILAS DO SENHOR REITOR”

Por baixo da palavra Reitor

8 PARTES

EXTRAÍDO DO

CELEBRE E POPULAR

ROMANCE DE

JULIO DINIZ

Quadrante Inferior ocupando a largura da página e trabalhado em diferentes tamanhos

SUBLIME TRABALHO

DO GRANDE ACTOR EDUARDO FRAZÃO

PRINCIPAES INTERPRETES: MARIA D’OLIVEIRA, MARIA HELENA, RICARDINA MAIA

AUGUSTO MELLO, DUARTE SILVA, MANOEL DE OLIVEIRA E ARTUR DUARTE

PRODUÇÃO DA: CALDEVILLA, FILM

EXCLUSIVO PARA O BRAZIL, DA EMPREZA FILMS D’ARTE PORTUGUEZA LDA.

Assina na margem inferior à esquerda – GRAFICA DO BOLHÃO – PORTO

B - Identificação –

B_1 – Desconhecido

B_2 – Ano – 1924

B_3 – Autoria – Empreza Técnica de Publicidade - Desconhecido

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Grafica do Bolhão - Porto

B_6 – Empreza Films D’Arte Portuguesza Lda.

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Mudo

C_2 Sub-Categoria – Drama

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Horizontal

D_3 Dimensão – 107x143 cm

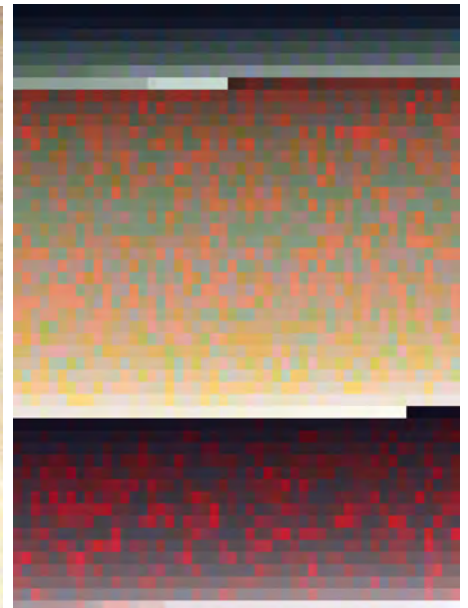
D_4 Tecnologia de impressão Litografia,

D_5 Cores de impressão – 4 cores ?

D_6 Tiragem - Desconhecida

D_7 Marcas de Registo – E.T.P. e Empreza Film’s D’Arte Portuguesza Lda.

Obra original



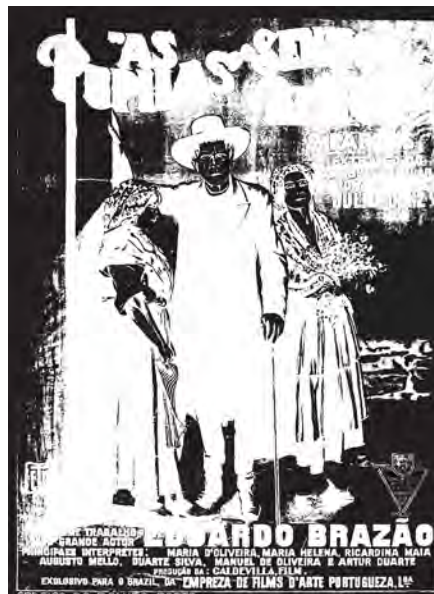
Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: Pôrto de Abrigo

Ano: 1941

Realização: José Adolfo Coelho

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Rosto de homem – Rosto de mulher – Homem de gabardine – pistola – máquina

A_2 – Texto :

Quadrante superior esquerdo

Selo – Brasão Lisboa Filme

LISBOA FILME Apresenta

a sua 1ª produção de longa metragem

Quadrante Inferior em diagonal ascendente

PÔRTO DE ABRIGO

ARGUMENTO E REALIZAÇÃO DE ADOLFO COELHO

COM ELISA CARREIRA – VIRGINIA SOLER – BARRETO POEIRA – OSCAR DE LEMOS

ANTONIO DE SOUSA – EMILIA VILAS – PATRICIO ALVARES – JAIME ZENOGLIO

- MARIA DA GRAÇA – IGREJAS CAEIRO -

Música de ANTONIO DE MELO e JAIME SILVA (FILHO)

Fotografia de SALAZAR DINIZ Som de F.A.QUINTELA

Montagem de VIEIRA DE SOUSA Decorações de MÁRIO COSTA

B - Identificação –

B_1 – NO: 6918 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano – 1941

B_3 – Autoria – Costa, Mário

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Lit. Tejo - Lisboa

B_6 – Lisboa - Filme

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro - 1931-1960

C_2 Sub-Categoria – Drama

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

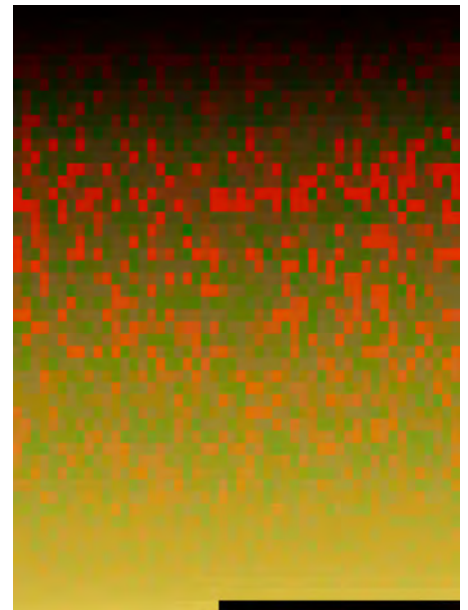
D_3 Dimensão – 122x92 (composto por 2 partes)

D_4 Tecnologia de impressão – Litografia

D_5 Cores de impressão – 3 – Verde – Vermelho - Preto

D_6 Tiragem – 500 Exemplares

D_7 Marcas de Registo – M.C. - Mário Costa



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “Três Espelhos”
Título Alternativo: “Três Espejos”

Ano: 1947

Realização: Ladislao Vajda

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Homem Sentado – Pistola – Mulheres - Fado

A_2 – Texto :

Quadrante inferior centrado em espinha

JOÃO VILLARET

em

TRÊS ESPÊLHOS (diagonal crescente)

Um filme emocionante

Por baixo centrado no conjunto

VIRGÍLIO TEIXEIRA – CARMEN DOLORES

RAÚL DE CARVALHO – MADALENA SOTTO

ANTÓNIO SILVA – OSCAR ACÚRCIO

RIBEIRINHO – MARIA CLARA

PAOLA BARBARA – RAFAEL DURAN

Realização de LADISLAU VAJDA

UMA PRODUÇÃO LISBOA-FILME EXECUTADA NOS SEUS ESTÚDIOS E LABORATÓRIOS

Assina na margem inferior à direita – BERTRAND IRMÃOS LDA. LISBOA

B - Identificação –

B_1 – NO: 2970 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano –1947 - Maio

B_3 – Autoria – Costa, Mário

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Bertrand Irmãos Lda. Lisboa

B_6 – Fomento Artístico - CONFIRMAR

B_7 –Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Mudo

C_2 Sub-Categoria – Drama

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Horizontal

D_3 Dimensão – 87x120 cm

D_4 Tecnologia de impressão – Litografia,

D_5 Cores de impressão – 2 cores

D_6 Tiragem – 2000 exemplares

D_7 Marcas de Registo – Selo/Logo Lisboa Filme ; Selo Censura Portugal

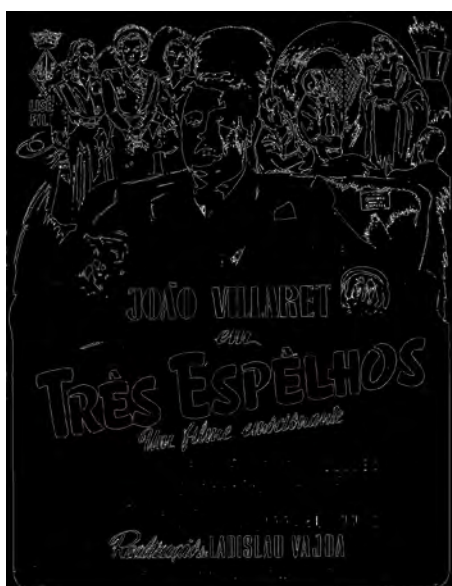
Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “Saltimbancos”
Título alternativo. “The circus”

Ano: 1952

Realização: Manuel Guimarães

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Jovem – Circo - Tambor

A_2 – Texto :

Quadrante superior direito alinhado à margem da página em bloco
Lisboa – Filme
apresenta um filme
com argumento
de Leão Penedo
e realização de Manoel de Guimarães

Quadrante Inferior direito alinhado à esquerda
com
Maria Olguim
Helga Line
Artur Semêdo
José Victor
Manuel Correia
Fernando Gusmão
Jaime Zenóglia
em

Quadrante inferior ao centro ocupando a quase total largura página
SALTIMBANCOS

Assina na margem inferior à direita – Lisboa: Fotog. Nac. Lda/ Lit. Barrault

B - Identificação –

B_1 – 4652

B_2 – Ano – 1951

B_3 – Autoria – George (Jorge), Frederico

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Lisboa: Fotog. Nac. Lda/ Lit. Barrault, 1951

B_6 – Lisboa Filme

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro

C_2 Sub-Categoria – Drama

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – 75x101cm

D_4 Tecnologia de impressão Litografia

D_5 Cores de impressão – 4 cores

D_6 Tiragem – 3000 exemplares

D_7 Marcas de Registo – Selo Censura aprovado

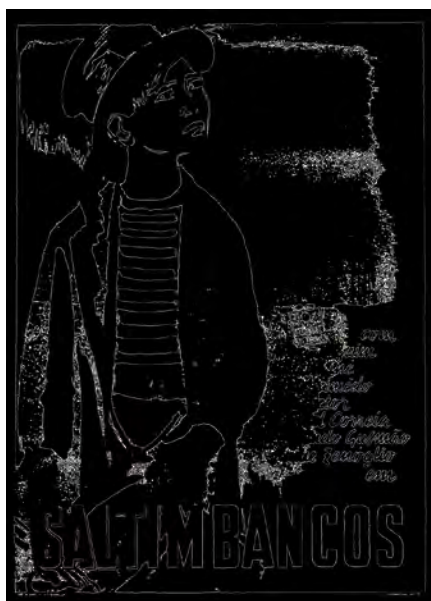
Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “A canção de Lisboa”

Ano: 1933

Realização: José Cottinelli Telmo

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais”

Homem – Fado – Guitarra Portuguesa – Viola – Vinho – Copo – Flores – grade de flores - estrelas

A_2 – Texto :

Quadrante superior alinhado ao centro da página ocupando o total da página
TOBIS PORTUGUESA APRESENTA

Por debaixo alinhado à direita ocupando 1/3 da página

O PRIMEIRO

FILME

PORTUGUES

FEITO POR

PORTUGUESES

Quadrante Inferior na diagonal sobrepondo-se à figura

A CANÇÃO DE

LISBOA

Por baixo decorando a guitarra

REALIZAÇÃO DE COTTINELLI TELMO

COM

VASCO SANT’ANA

BEATRIZ COSTA

ANTÓNIO SILVA

B - Identificação –

B_1 – MNT 245131- Museu Nacional do Teatro

B_2 – Ano – 1933

B_3 – Autoria – Almada Negreiros

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Lith. De Portugal-Lisboa

B_6 – [Lisboa] : Instituto Português de Cinema, [197-?]

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro

C_2 Sub-Categoria – Comédia

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – 111,6x89.5 cm (as reproduções dos anos 50 - 55 x 42,5 cm)

D_4 Tecnologia de impressão – Litografia,

D_5 Cores de impressão 4 cores – preto – ocre - cinza – branco

D_6 Tiragem - Desconhecida

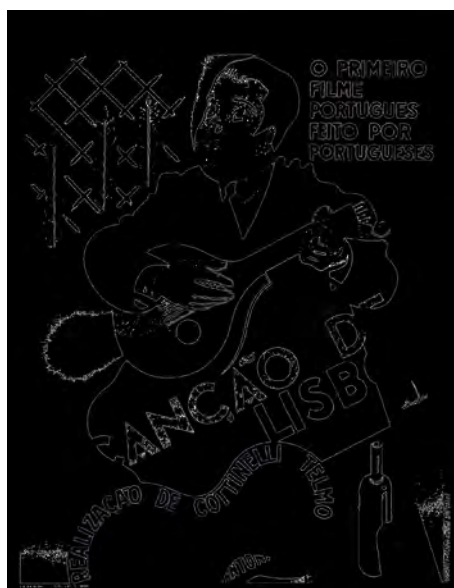
D_7 Marcas de Registo – assinatura Almada



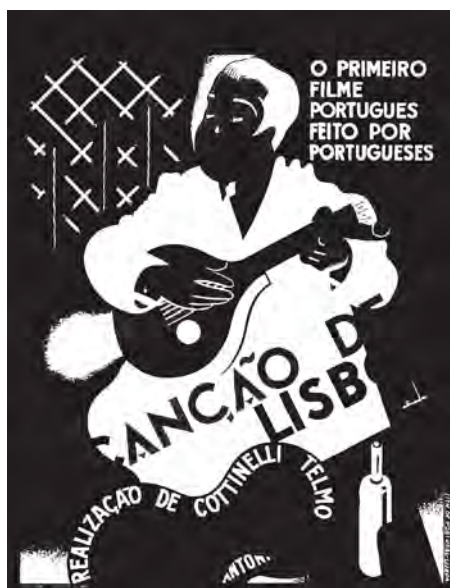
Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

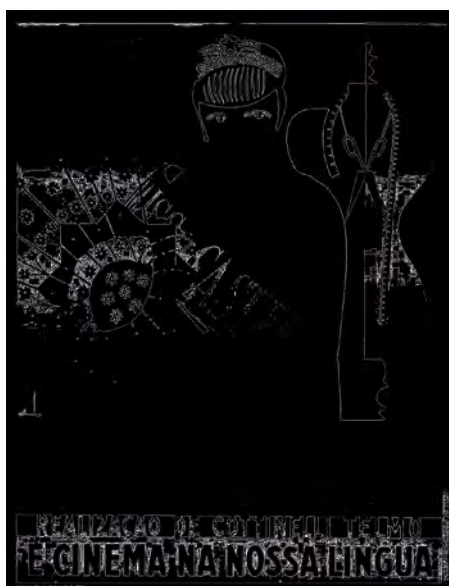
Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “O comissário de polícia”

Ano: 1952

Realização: Constantino Esteves

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais”

Conjunto de personagens – homens – mulheres – roupa clássica

A_2 – Texto :

Quadrante inferior ao centro da página centrado em espinha

O

COMISSÁRIO

DE

POLÍCIA

Por baixo centrado no conjunto

- A branco

Adaptação da comédia de Gervásio Lobato com

António Silva * M. Santos Carvalho

Cremilda de Oliveira * Elvira Velez

Igrejas Caeiro * Eugénio Salvador

- A azul – 2/3 do tamanho anterior

TOMÁS DE MACEDO- JÚLIA BARROSO – GRAZIELA MENDES,

CARMINDA PEREIRA – IRENE VELEZ – BARROSO LOPES,

EMA DE OLIVEIRA – HUMBERTO MADEIRA E

- A Branco

Vasco Santana

Alinhado à esquerda em bloco no espaço disponível

REALIZAÇÃO DE

CONSTANTINO

ESTEVES

FOTOGRAFIA DE

OCTAVIO BOBONE

MÚSICA DE

FERNANDO DE CARVALHO

SOM DE

SOUSA SANTOS

ENRIQUE DOMINGUEZ

ESTÚDIO E LABORATÓRIOS TÓBIS PORTUGUESA

Alinhado à direita em bloco no espaço disponível

DISTRIBUIÇÃO

da

(logotipo) DOPERFILM

Assina na margem inferior à direita – EX. 1500 – 10- 1952

B - Identificação –

B_1 – NO: 4740 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano –1952 - Maio

B_3 – Autoria – LIMA, Manuel

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Lisboa: Lito. Castro, 1952

B_6 – DoperFilme

B_7 –Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro

C_2 Sub-Categoria – Comédia

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – 90 x119 cm

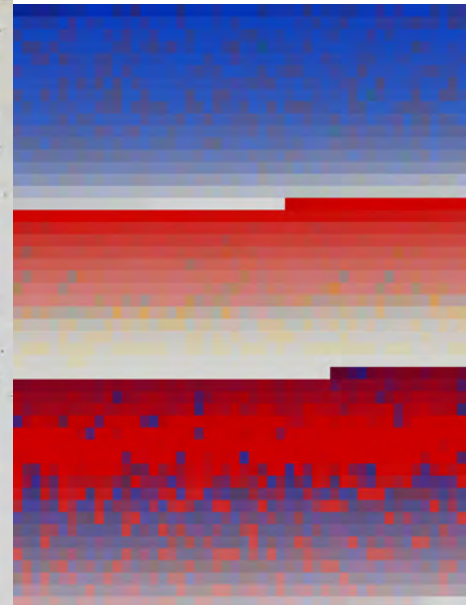
D_4 Tecnologia de impressão – Litografia,

D_5 Cores de impressão – 3 cores – vermelho – azul – rede de vermelho/laranja?

D_6 Tiragem – 1500 exemplares

D_7 Marcas de Registo – Censura - Aprovado

Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “O tarzan do 5º esquerdo”

Ano: 1958

Realização: Augusto Fraga

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais”

Homem – Cartoon – faca - sunga

A_2 – Texto :

Quadrante superior ocupando $< \frac{2}{3}$ da largura do posterior
CARMEN MENDES RAÚL SOLNADO

Ao centro da página alinhado à esquerda

RAÚL DE CARVALHO

LEÓNIA MENDES

MANUEL CORREIA

ALMA FLORA

CARLOS COELHO

MARIA OLGUIM

e ARTUR AGOSTINHO

uma canção por

MARIA DE FÁTIMA BRAVO

(EXCLUSIVO DECCA – VALENTIM DE CARVALHO)

Quadrante Inferior alinhado à esquerda ocupando $< \frac{2}{3}$ da largura do poster

O TARZAN

DO 5º ESQº.

Por baixo à largura do poster

Director de Produção MANUEL DE QUEIRÓS Realização de AUGUSTO FRAGA

Argumento de COSTA FERREIRA Fotografia de JOÃO MOREIRA

Na margem inferior à esquerda – M/12

B - Identificação –

B_1 – NO: 6914 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano – 1958

B_3 – Autoria – CLÉRIGO, Octávio

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Litografia Internacional - Lisboa

B_6 – Internacional Filmes

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro

C_2 Sub-Categoria – Comédia

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

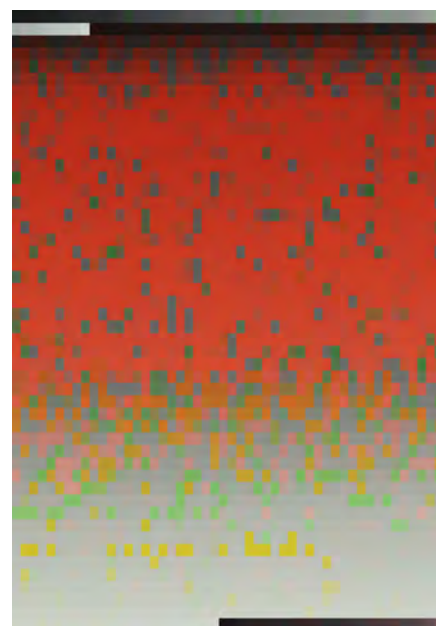
D_3 Dimensão – 69x100 cm

D_4 Tecnologia de impressão – Litografia

D_5 Cores de impressão – 4 Cores – Vermelho – Verde – Amarelo - Preto

D_6 Tiragem – 1000 exemplares

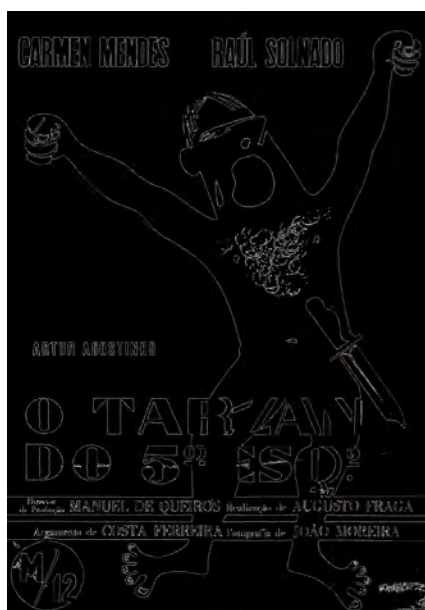
D_7 Marcas de Registo – M/12 – Maiores de 12 anos



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “A Revolução de Maio”

Ano: 1937

Realização: António Lopes Ribeiro

Tipo de recolha: Em Linha -

<https://4.bp.blogspot.com/-VieIkamGBJs/WJv3iZPBPII/AAAAAAAAAAoE/Ol0swDguEtMqMmm2YxPCGn39q6GkuUcyACEw/s1600/0300-Revolu%25C3%25A7%25C3%25A3o%2Bde%2BMaio%2B-%2BCartaz%2Bpara%2Bo%2Bfilme-1937-120expFEJR.JPG>

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais”

Homens – Combatente – Arma – Esfera Armilar – Cruz de Cristo

A_2 – Texto :

Quadrante superior alinhado o centro da página em espinha

A REVOLUÇÃO

DE MAIO

UM FILME PORTUGUÊS DE ANTONIO LOPES RIBEIRO

Quadrante Inferior ao centro ocupando a totalidade da página

SISTEMAS TOBIS-KLANGFILM-ESTUDIOS DA TOBIS PORTUGUESA LX A

Assina na margem inferior à direita

- 1937 (Círculo onde se inscreve uma cruz) ANTONIO SOARES

- Bertrand (Irmãos), Ltd. - Lisboa

B - Identificação –

B_1 – S/R

B_2 – Ano – 1937

B_3 – Autoria – Soares, António

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Bertrand (Irmãos), Ltd. Lisboa

B_6 – Tobis Portuguesa L.X.A

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro

C_2 Sub-Categoria – Histórico – Docu/Ficção

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – Não confirmada

D_4 Tecnologia de impressão - Litografia,

D_5 Cores de impressão – 4 cores

D_6 Tiragem – Desconhecida

D_7 Marcas de Registo – Nenhuma

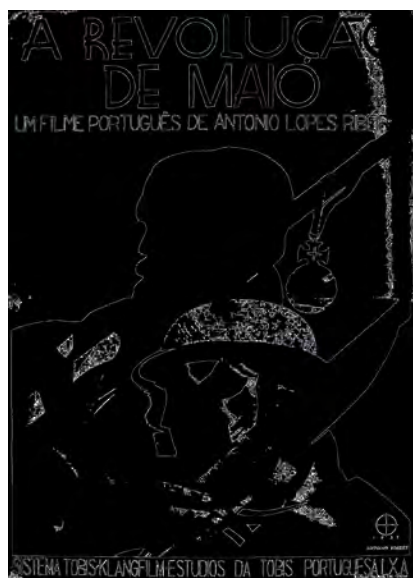
Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: “Feitiço do Império”

Ano: 1940

Realização: António Lopes Ribeiro

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Homem – Africano – Adereço tribal

A_2 – Texto :

Quadrante superior direito alinhado à margem da página
- Feitiço

Quadrante Inferior direito alinhado à esquerda
- do Império

ESTÚDIOS DA TOBIS PORTUGUESA SISTEMA TOBIS KLANG FILM

Por baixo inscrito num rectângulo

UM FILME DE ANTÓNIO LOPES RIBEIRO

Assina na margem inferior à direita – Lisboa : Litho. de Portugal, 1940

Assina na margem inferior à esquerda – Maio de 1940

B - Identificação –

B_1 – 1666

B_2 – Ano – Maio de 1940

B_3 – Autoria – Soares, António

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Lisboa : Litho. de Portugal, 1940

B_6 – Tobis Portuguesa

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro

C_2 Sub-Categoria – Histórico – Docu/Ficção

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Vertical

D_3 Dimensão – 74 cm x 95 cm

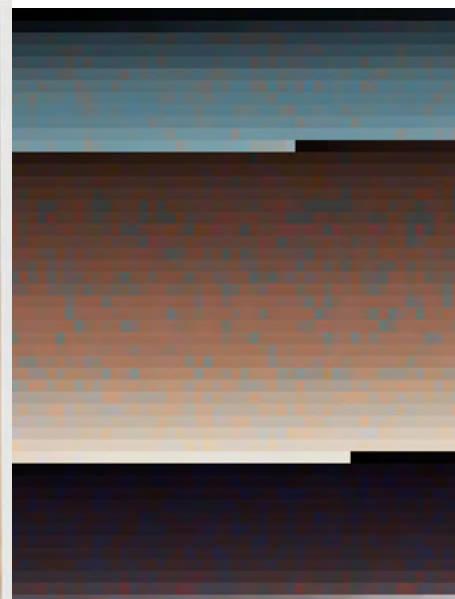
D_4 Tecnologia de impressão - Litografia,

D_5 Cores de impressão – 4 cores

D_6 Tiragem – 1000 exemplares

D_7 Marcas de Registo – Selo SPAC - 1940 (circunferência onde se inscreve uma cruz) AS

Obra original



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Filme: Inês de Castro

Ano: 1945

Realização: Manuel Augusto García Viñolas e José Leitão de Barros

Tipo de recolha: Acervo da Cinemateca Portuguesa

A - Imagem

A_1 – Desenho – “semas visuais“

Rosto de homem – paço – carrasco – machado - assassinos – mulher

A_2 – Texto :

Quadrante superior centrado na página ocupando o comprimento total da mesma
FILMES LUMIAR LIMITADA – APRESENTA O FILME MUNDIAL
INÊS DE CASTRO

Quadrante Inferior à direita ocupando cerca de 2/4 da página em largura, texto em bloco
REALIZAÇÃO E DIRECÇÃO
LEITÃO DE BARROS
DIÁLOGOS
AFONSO LOPES VIEIRA
COM
ANTÓNIO VILLAR E ALICE PALÁCIOS
ALFREDO RUAS, DOLORES PRADERA, ERICO BRAGA
JOÃO VILLARET E RAUL DE CARVALHO
MÚSICA : MUÑOZ MOLLEDA FOTOGRAFIA: GUERNER
AQUILINO MENDES E MANUEL LUIS VIEIRA

B - Identificação –

B_1 – NO: 5118 – Arquivo da Cinemateca Portuguesa

B_2 – Ano – Fevereiro 1945

B_3 – Autoria – Barata, Jamie Martins

B_4 – Título – Adquire o título do filme

B_5 – Impressor – Bertrand (Irmãos) Lda

B_6 – Filmes Lumiar Ld^a

B_7 – Sem Notas

C – Classificação -

C_1 Categoria – Cinema Sonoro - 1931-1960

C_2 Sub-Categoria – Drama

D – Descrição física -

D_1 Formato – Rectangular

D_2 Posição - Horizontal

D_3 Dimensão – N/A

D_4 Tecnologia de impressão – Litografia

D_5 Cores de impressão – 4

D_6 Tiragem – 1000 Exemplares

D_7 Marcas de Registo – Selo aprovado censura



Prevalência tonal



Grelha construtiva



Outlines



Inversão de contraste



Contraste Máximo

Construtores da linguagem visual

Ponto

*“[...]o ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima[...]”*²²⁹

Consideramos o ponto como elemento mínimo da linguagem visual, com ele conseguimos obter variações tonais dispersando-os segundo um padrão definido, ordenando-o (enquanto manipulamos a sua repetição) proporciona a criação de linhas e através destas a sugestão de formas e tons.

Podemos utilizar a localização de dois pontos para medir o espaço de um projeto visual, quando ligados estes podem conduzir o olhar.

Linha

*“[...]o instrumento fundamental da pré-visualização[...]”*²³⁰

Ponto em movimento – decidida, flexível, plena de propósito e direção – reflexo histórico do movimento de um ponto– expressiva plena de energia e essencial ao desenho e pre-visualização.

Possui características híbridas²³¹ uma vez que pode assumir para além do seu aspecto de experimental e fluído, características técnicas/rigorosas onde impera a precisão. No desenho a linha destaca do supérfluo da informação visual o que é essencial para a representação.

Forma

Resultante do movimento imposto à linha, a forma surge como reflexo do movimento exercido. De entre todas as formas destacam-se as primordiais –Círculo, Triângulo e o Quadrado – cuja linearidade permite que sejam facilmente descritas e executadas. O entendimento completo destas formas básicas permite uma melhor leitura/compreensão do desenho e facilitam o acto de desenhar.

Wong²³², distingue as formas em seis grupos sendo estas formas : geométricas, orgânicas, curvilíneas, rectilíneas, lineares porém sem relações matemáticas, irregulares, de base recta e curvas, manuais e acidentais (random).

²²⁹- DONDIS, Dondis A. *“Sintaxe da Linguagem visual: Elementos básicos da comunicação visual”* p. 53

²³⁰- Idem, p.56

²³¹- Segundo Paul Klee – linha, tom, valor e cor. *Linha – Limitada – unidade de medida – propriedades comprimento longo/curto – ângulo – obtuso/ agudo, raio, distância focal. Afirma que onde a possibilidade de mediação estiver em dúvida a linha não terá sido utilizada com pureza absoluta. Valor – chiaroscuro – a distancia do preto ao branco – atribui-lhe a dimensão peso – que se equilibra entre o branco e o preto – onde os pretos se podem relacionar com fundos brancos e vice-versa ou ambos podem ser utilizados sob um fundo cinza. Cor – não pode ser medida ou pesada – nem com escalas nem régua – distintas somente no uso da palavra para as diferenciar – amarelo/vermelho – cor é para Klee Qualidade – mas é também peso uma vez que contem o valor da cor mas também brilho e ao mesmo tempo unidade/medida porque ocupa limites/áreas/extensão capazes de ser medidas.*

KLEE, Paul (1949)– *“On Modern Art”*– Faber&Faber, Later edition 1966, ISBN: 978-0571066827

²³²- WONG, Wucius. (2001) *“Fundamentos del diseno (Principles of form and design).”* Segunda parte – El Diseno de una forma, p. 152 - 4ª Edição.Tradução Editorial Gustavo Gilli - ISBN: 84-252-1643-5

Direção

A direção permite que o homem se organize/localize geograficamente perante o mundo, o lugar e/ou o instante. No desenho a direção é manipulada para servir o propósito e ambição do representado, relegando para segundo plano os valores base que normalmente a compõem (horizontal; vertical; diagonal e curva). Estes valores ligam-se às formas primordiais referidas no ponto “Forma”, assim sendo onde encontramos curvas descobrimos circunferências, onde se prolongam diagonais providenciar-se-ão triângulos e os eixos verticais e horizontais formam infinitos quadrados. Estas relações constroem através da sua estrutura um Axis Mundi ²³³ que orienta e localiza o observador perante o observado.

Tom

“[...]/o mundo em que vivemos é dimensional, e o tom é um dos melhores instrumentos de que dispõe o visualizador para indicar e expressar essa dimensão.[...]” ²³⁴

Informa-nos no desenho da luz, da sua presença ou ausência, a variação tonal capacita o desenho de profundidade, projetando-o da bidimensionalidade para a tridimensionalidade. Consideremos por instantes o exemplo da esfera ou do ovo como ensinado nas aulas de desenho, a representação através da linha reproduz senão um ovóide ou uma circunferência, quando esta é composta pelo tom ganha volume e adequa a observação e percepção do observador informando-o que este objeto representado possui volume e eventualmente caracteriza até o ambiente que o envolve/sustenta.

Cor

A cor exponencia o desenho acrescentando aos valores elementares de observação, valores emocionais, culturais e simbólicos, que se demonstram universalmente (como exemplo os sinais de trânsito) e individualmente (reflexo de traumas - sangue). Actua como um intensificador de informação visual, podendo manipular-se de modo a obter um resultado específico do observador perante o observado. (como de um conjunto específico de cores nos cartazes de guerra).

- Matiz – Cor em si – matizes primários/elementares - amarelo, vermelho, azul -
- Saturação – Pureza relativa de uma cor – a que distância se encontra a sua matiz do cinza.
- Acromática – brilho relativo do claro ao escuro (presença ou ausência de luz) - das gradações tonais ou de valor.

²³³- “The axis mundi (also cosmic axis, world axis, world pillar, center of the world, world tree), in certain beliefs and philosophies, is the world center, or the connection between Heaven and Earth. As the celestial pole and geographic pole, it expresses a point of connection between sky and earth where the four compass directions meet. At this point travel and correspondence is made between higher and lower realms. Communication from lower realms may ascend to higher ones and blessings from higher realms may descend to lower ones and be disseminated to all.[2] The spot functions as the omphalos (navel), the world's point of beginning.” fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Axis_mundi

²³⁴- DONDIS, Dondis A. - “Sintaxe da Linguagem visual: Elementos básicos da comunicação visual”. p.63

Textura

“[...]a textura deveria funcionar como uma experiência sensível e enriquecedora [...]”²³⁵

Embora capacitada de valores visuais e tácteis a textura apresenta-se cada vez mais como um recurso (Trompe l’oeil)²³⁶ reproduzível no desenho através de textura óticas que simulam texturas tácteis, descrevendo-as através da utilização de diferentes tipos de pontos, linhas, formas, tons, formas. Enquanto textura ótica é em si mesma um elemento composto e complexo de tradução finita, ao qual se remete uma ordem e dinâmica própria de maneira a representar a experiência táctil o mais aproximadamente possível.

Dimensão

A dimensão em desenho ocorre sobre dois eixos principais – primeiramente relativa ao tipo de representação – bi-dimensional onde se usa da perspectiva de modo a representar (da maneira que melhor o identifique), através da ilusão métrica a dimensão real de um objecto ou tridimensional (3D) onde podemos explorar livremente o objecto segundo as características particular do ambiente simulado em questão, como a luz, ângulos de visão e outros.

Escala

A escala acompanha o homem desde a antiguidade, o estabelecer de métricas comparativas, fórmulas que possam traduzir-se entre dimensões foi respondendo às necessidades de elaboração e tradução da realidade do homem. De entre todas as fórmulas elaboradas destaca-se a do rectângulo de ouro de Euclides, cuja fórmula é obriga ao uso da proporção : $U : V - U = V : U = \pi$. Esta fórmula encontra-se repetidamente na realidade e nos seus objectos, proporcionando ao observador a sensação de uma elegância visual. A escala permite-nos comparar entre diferentes objectos do desenho e desenhos, proporcionando um entendimento mais descritivo quanto ao espaço onde o objecto desenhado se encontra. São múltiplas as tipologias e métodos de escala aplicados ao longo da prática e ensino do desenho até aos dias de hoje, a proposta de uma escala faz desde logo parte de um conjunto de decisões que definem o resultado do desenho e posteriormente a observação e interpretação do mesmo.

Movimento

“[...]o olho também se move em resposta ao processo inconsciente de mediação e equilíbrio através do ‘eixo sentido’ e das preferências esquerda-direita e alto-baixo.[...]”²³⁷

²³⁵- DONDIS, Dondis A. (1997), p.70

²³⁶- Trompe-l'oeil é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. [em linha] <https://pt.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil> [consultado em 06-06-2018]

²³⁷- DONDIS, Dondis A. (1997), p.81

Representado no desenho como auxiliar descritivo da dinâmica da ação desenhada, faz frequentemente uso de recursos gráficos que indicam movimento traçando uma rota entre o lugar onde a ação teve início e onde esta fina.

ANEXO D

Técnicas Visuais

Contraste e Harmonia

O contraste é segundo Dondis²³⁸, a mais relevante das técnicas visuais, porque possibilita o controle da mensagem visual, polarizando os elementos que a compõem o contraste facilita o entendimento de significados, “...desequilibra, choca, estimula, chama a atenção...”²³⁹. O contraste permite no caso do cartaz - que anular a ambiguidade nos conceitos representados, dramatizando cada uma das partes da composição de modo a que estas sejam capaz de atrair ou repelir o observador, estimulando-o consoante o seu objectivo primordial de comunicação.

Não só possibilita a distinção entre os diferentes conjuntos de elementos visuais como também os coloca em diferentes níveis de importância quanto ao seu valor para com a mensagem a veicular.

Distingue-se do contraste a harmonia, exactamente no sentido em que procura encontrar um consenso entre estes elementos, organizando-os em favor de uma acessibilidade de onde se ausenta o drama/conflito e a diferença do novo.

Equilíbrio e Instabilidade

Por equilíbrio referimo-nos a como os diferentes elementos compositivos do cartaz resultam numa gestão do peso destes elementos entre eles e a composição em si. O equilíbrio pode conseguir-se sem que para isso os elementos sejam iguais. O uso da instabilidade como força expressiva permite conduzir o olhar do observador para um lugar/elemento/detalhe específico do objecto a partir do qual o criador deseja que este seja lido.

Simetria e Assimetria

O equilíbrio influi directamente sob os aspectos simétricos/assimétricos. Ao dividirmos de maneira igual um cartaz se confirmarmos encontrar partes representadas semelhantes invertidas em cada uma das fracções geradas através deste processo, teremos evidência de simetria. Ao invés a assimetria implica que não estejam presentes no objecto qualquer reflexo de uma porção representada na divisão como exemplo, dos quadrantes. Facilita assim a criação natural de instabilidade não sendo objectivo que a crie em todas as circunstâncias.

Do regular/irregular

²³⁸- DONDIS, Dondis A. (1997), p.107

²³⁹- Idem, p.108

Por regularidade entendemos a existência de uma uniformidade na disposição e nos elementos presentes na composição do cartaz. Funciona sobretudo como uma regra/métrica gráfica que proporciona ao observador um valor próximo expectável na repetição seguinte. Da irregularidade entendemos o inesperado, muitas vezes resultado de uma assimetria ou instabilidade, uma aparente não ordem que ainda assim funciona ao nível dos valores gráficos.

Linearidade e Complexidade

A linearidade vale-se dos valores básicos da expressão gráfica para expressar a ideia, agita o observador proporcionando-lhe uma menor quantidade de informação que no entanto está assente em representação de matrizes de conhecimento essencial. A complexidade absorve o observador proporcionando-lhe um excesso de informação gráfica, um modo de leitura não linear do objecto, podendo chegar a ser críptico ou hermético. Será relevante notar complexidade na representação gráfica está sempre depende do grau de aculturação do observador relativamente ao tema/forma representados.

Unidade e fragmentação

Quando todos os elementos presentes no cartaz formam um grupo sólido no qual todas as partes contribuem para a apreensão do mesmo temos a unidade. A fragmentação sub-entende que embora existam pontos de contacto entre os elementos estes sejam unidades agrupadas entre si funcionando isoladas independentemente do conjunto.

Economia e Profusão

Economia trata da unidade mínima para a comunicação da mensagem sem que esta se perca ao chegar ao observador. A profusão relaciona-se com a decoração faustosa, o detalhe que vai para além do essencial e opulência gráfica.

Minimal vs Total

O minimal utiliza dos meios de economia e linearidade para conferir o máximo valor de conteúdo com a mínima exposição do mesmo, ao invés o total é uma mensagem que procura depender o mínimo possível do observador para que seja comunicada.

Previsível vs Espontâneo

O território do expectável/previsível implica que o observador tenha desde logo a confiança normal sob o observado, seja por repetição, cultura, o previsível proporciona uma segurança onde não há lugar a surpresa. O espontâneo por sua vez lida com o acaso, o erro, o instante, onde a liberdade toma forma e os resultados são imprevisíveis.

Acção vs Estase

A acção relaciona-se com o movimento representado nos elementos do cartaz, quando um corpo aparenta estar em suspenso ilusão que pode ser dado por pose ou efeito gráfico ele traduz uma acção que decorre no tempo/espaço do representado. Em inércia tudo é estático, como se uma fração de tempo tivesse parado num momento em que tudo estava em repouso.

Subtil vs Ousado

Há na prática do subtil num cartaz um uso equilibrado de elementos que por si só respondem a alguma inquietações do observador enquanto ao mesmo tempo lhe deixam novas questões relativamente ao representado e à sua mensagem. O ousado ocupa-se de entregar da maneira mais óbvia e agressiva a informação ao observador uma vez que normalmente se preenche de cores fortes e elementos de grande escala para que mais rapidamente conquiste o olhar do mesmo.

Neutral vs enfático

Trata o neutral de representar sem agitar, de um modo mais plano possível, este neutral pode traduzir-se não só nos tons mas no modo como se representam nos cartazes os textos e as imagens, sem ambição senão a de passar a mensagem. O ênfase move o centro de observação para um detalhe que procura ser ele mesmo o centro da mensagem representada.

Transparência vs opacidade

A transparência actua como “foreshadowing” na mensagem a passar no cartaz, ela permite que uma imagem com menos presença no objecto revele um detalhe da mensagem total, a opacidade fazendo o movimento inverso dedica-se a deixar claro que o observador não possui toda a informação sobre o cartaz e que mais será revelado.

Estabilidade/instabilidade-variação

A estabilidade requer que os elementos sejam compatíveis entre si, através da aplicação da uniformidade e coerência, a variação procura diferenciá-los aí que estes se subordinem a um tema dominante, subentendendo uma compatibilidade compulsiva.

Normal vs distorção

Do normal pressupõe-se a tradução mais aproximada do real – mesmo que à escala, ou conseguida através de perspetivas ou outras fórmulas óticas, a distorção por sua vez faz do abuso do real, do exagero e da manipulação das suas partes para obter resultados gráficos portadores de intensidade e drama.

Plano vs multi- Dimensão

O plano é neste caso o bi-dimensional, conseguido através de cores, objectos sem volume etc. A multi-dimensão está hoje, além da simples ilusão da perspectiva, explorando para outras dimensões capazes de se concretizar num cartaz – 3d – 4d, etc.

Singularidade vs Justaposição

No caso da singularidade o tema é isolado, não dispondo de qualquer tipo de apoio de outros estímulos visuais, sejam estes particulares ou gerais. A justaposição força que se observem comparativamente os elementos gráficos através da interação de estímulos visuais.

Ordem vs Caos

Ordem lógica dos elementos que compõem o objecto, seguindo um padrão, ritmo, organizada e sequência. O caos entende uma ordem aparentemente não percebida capaz de valor gráfico e plena de intenção.

Foco vs Difusão

Os elementos focados, procuram exatidão e ordem enquanto os elementos difusos, suavizam-se procurando dispersar a emoção representada.

Repetição vs Episodicidade

A repetição valida-se através da unidade, coesão, através de relações visuais ininterruptas cujo resultado é lido como um todo, em antítese, a episodicidade, recorre à desconexão, individualidade, resultando em conexões frágeis de modo a destacar uma parte de um todo, sem deixar de actuar a maior nível de significado.



Taraji P.
Henson is
**Proud
Mary**

SCREEN GEMS PRESENTS A PAUL SCHIFF PRODUCTION TARAJI P. HENSON "PROUD MARY" BILLY BROWN JARI DIALLO WINSTON AND DANNY GLOVER
COSTUME DESIGNER DEBORAH NEWHALL MUSIC BY FIL EISLER EDITOR EVAN SCHIFF PRODUCTION DESIGNER CARL SPRAGUE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DAN LAUSTSEN, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS GLENN S. GAINOR TARAJI P. HENSON
SCREENPLAY BY JOHN STUART NEWMAN & CHRISTIAN SWEGAL DIRECTED BY BABAK NAJAFI PRODUCED BY PAUL SCHIFF TAI DUNCAN
THIS FILM IS NOT YET RATED FOR FUTURE INFO GO TO FILMMAKING.COM

#ProudMaryMovie

PROUDMARYMOVIE.COM

SONY

SONY

SONY

Coming Soon